



А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

Художественные и этические задачи «Декамерона»

I

Когда художник «Фьямметты» возьмется за рассказы, которыми потешал встарь неаполитанские кружки, он отнесется к ним с приемами изощренного психологического анализа, с знакомым нам вкусом к витиеватости и тем тонким чутьем к разнообразию жизненных типов, которое до сих пор заслонялось от нас исключительностью его литературных сюжетов. В их центре стояла Фьямметта, разрабатывались лишь две темы, упоения и отчаяния, но уже в характере Гризеиды, с ее сдержанной страстностью и наивным лукавством отказом и обещаний, многое подмечено объективно, вне сферы личных воспоминаний, а своеобразный тип Пандара может потягаться с лучшими в «Декамероне». И тот и другой располагают вас к смеху, которого не слышно было в следующих произведениях Боккаччо, написанных в мании удрученности и дантовских увлечений; когда он освободится от них, смех раздастся снова, здоровый смех, забирающий всего человека, не завязанный ни предубеждением, ни злобой; сатира типов и общественных порядков получалась, как вывод, не навязанный автором; это не точка отправления «Декамерона», как не было ее и в целях старофранцузских фаблио: их назначение — развлечь и потешить:

Nes a ceux qui plein d'ire
Si lor fait ii grand alegance
Et oublier duel et pesance
Et mauvaisti6 et pensement*.

* Даже тем, кто полны тоски, / Он доставляет большое утешение, / Помогая им забыть печаль и уныние, / Грустные мысли и сердечную печаль (старофранц.).

Боккаччо также желает доставить своим слушательницам утешение и удовольствие, но вместе и совет, чего следует избегать и к чему стремиться². Странно сказать, но именно эта учительная сторона дела и явилась роковой для его репутации.

Все эти качества психолога-наблюдателя, веселого рассказчика и сознательного стилиста сказались в ста новеллах «Декамерона» далеко не равномерно: это точно салон художника, где прелестные жанры чередуются с набросками, и этюды с натуры стоят рядом с торжественными академическими полотнами, оконченными до зализанности. Рамка рассказов уже знакома нам из «Филоколо» и «Амето»: общество мужчин и дам, сошедшееся для веселых, но и серьезных бесед в роскошных неаполитанских садах, либо в тосканской кампанье; только в «Декамероне» оно помещено вблизи зараженного чумой города, где люди умирают сотнями, где страх и отчаяние и судорожная любовь к жизни разнуздали среди здоровых все силы эгоизма: больные и умирающие заброшены, живые бегут от заразы, неминуемость смерти порождает панику; сколько здоровых людей еще «утром обедали с родными, товарищами и друзьями, а на следующий вечер ужинали со своими предками на том свете»³. Мессер Чино и его жена заболели в своем пригородном поместье, рассказывает Донато Веллутти; решили отправиться в город, ее несли на носилках, он поехал верхом; здесь братья жены побудили его написать духовную. Я был у них, когда они уехали, пошел в Borgo San Sepolcro посетить могилу Бернардо Марсили, скончавшегося в должности приора в здании думы. Возвращаясь, когда у входа в переулок со мной повстречалось двое. Мадонна Лиза умерла, говорит один; Чино скончался в Olmo da San Gaggio, возвращаясь верхом, говорит другой. Я велел их похоронить⁴.

С паникой явились суеверные «страхи и фантазии»⁵; Боккаччо не было во Флоренции в 1348 году, но ему рассказывали, что многие из пораженных язвой, кончаясь, называли по имени одного или нескольких приятелей: «Приди такой-то и такой-то!» — и те умирали в том самом порядке, в каком были названы⁶. — Здоровые, которым не удалось бежать, предаются разгулу, хотят забыться, вырвать у жизни все, что она еще может дать; иные запираются от всех и живут кружками, употребляя с большой умеренностью изысканнейшую пищу и лучшие вина, избегая всякого излишества, проводя время среди музыки и удовольствий; были и такие, которые считали за лучшее вести умеренную жизнь и не запирались, а гулять, держа в руках, кто цветы, кто пахучие травы, кто какое другое душистое вещество, которое часто обоняли, полагая полезным освежать мозг

такими ароматами⁷. Эти профилактические меры указывают на бессилие медицины; недаром встречались врачи, которые, разуверившись в своем искусстве, возвращали по смерти больного полученные ими деньги⁸. Два анонимных итальянских сонета ограничиваются практическими указаниями: избегать излишеств, не есть, когда нет охоты, хорошо прожевывать пищу и лишь хорошо сваренную, пить часто, но понемногу, не спать в полдень, сторониться толпы, беречься меланхолии, душевного расстройства и усталости⁹. Советы против чумы, рекомендованные, по предложению Филиппа Валуа, парижским медицинским факультетом, отличаются тем же предохранительным характером: чистый воздух, удаление от болот, низких мест и кладбищ, окуривание, опрыскивание жилья водой и уксусом; изысканная, сочная пища: молодые кролики, каплуны, куропатки, фазаны, кушанья, приправленные ароматическими пряностями, нежная удобоваримая рыба и плоды с приятной кислотой. Надо остерегаться крепких вин, полезны частые кровопускания, банки, слабительные; необходимо избегать сильных ощущений радости, печали, надежды, любви; если при всем этом принимать драгоценную микстуру, составленную из самых тонких и редких снадобий, то можно ручаться за здоровье богатых людей; что до бедных, то им рекомендуется молиться Богу, да спасет он их от смерти и напасти, как и у Боккаччо деревенские жители оказываются ободреннее горожан.

Среди общего смятения раздавались голоса, взывавшие к покаянию, как Петрарка¹⁰, к спокойствию и самообладанию, как Пуччи в своем *Sermintese*^{1120*}. От смерти не уйти, устройте душу, говорил он, возвратите неправедно отнятое, примиритесь друг с другом — вот лучшее средство, чтобы престал божий гнев; искусственные снадобья бесполезны. Что же делают флорентийцы? В былое время больного посещали любовно, и многим было от того лучше, теперь брат оставляет брата, отец — сына из боязни заразы, и многие умирают от недостатка совета и помощи; ведь не следовало бы покидать даже сарацин, евреев, отверженных. Вы, медики, священники, монахи, навещайте сострадательно тех, кто о том вас просит; взирайте на свою душу, не на барыш; вы же, родные, соседи, товарищи, не бойтесь ободрить сетующего, может быть, и спасете его или утешите при смерти; а он, чай, отчаивается, не получая утешения. А выходит так, что сосед говорит: он не навестил меня, когда мне было тяжело, не пойду и я; так и покидают друга. Глупо бояться заразы, ибо по Божию изволению она явится, если бы больной и недохнул на тебя. — И серминтеза кончается увещанием:

позаботиться вовремя о духовной, ведь смерть посетила и Цезаря и других великих людей; не забыть о бедных, напутствовать к могиле усопших и покаяться.

Рассказчики и рассказчицы «Декамерона» следуют примеру многих, высялаясь из пораженного чумою города, и Боккаччо начинает свою книгу классическими по своей картинности и размеренной торжественности описанием Черной смерти. Было выражено мнение, что он вдохновился в этом случае аналогическим описанием другого мора — у Лукреция¹², который, подобно Даниелю Дефо^{21*}, не видел его лично, а пересказал виденное Фукидидом. Ни Боккаччо, ни Петрарка не знали Лукреция, но им известно было его описание чумы из выписок у Макробия¹³. Может быть, и следует допустить для Боккаччо влияние известного литературного образца, но влияние свободное, не стеснявшее его наблюдательности, точность которой в описании признаков болезни и ее влияния на нравственную растерянность общества подтверждается современными ему памятниками: летописями двух Виллани, Буччо да Раналло, «сетованием» Антонио Пуччи и др. О том, что страх болезни, сообщавшейся от одного прикосновения, заставлял забывать самые естественные чувства и семейные узы, что родители бегали от зараженных детей и наоборот, о том рассказывает Маттео Виллани¹⁴; он же говорит и о безнравственности, как следствии прекратившегося мора, тогда как память о Божьей каре должна была бы развить в людях добродетель и милосердие. Вышло наоборот: людей осталось мало в живых, они разбогатели наследствами и, забыв все прошлое, точно его и не было, предались самой развратной и беспорядочной жизни, тунеядству и чревоугодию, пирам, таверне и игре. Сладострастие не знало узды, явились невиданные, странные костюмы, нечестные обычаи, даже утварь преобразили на новый лад. Простой народ, вследствие общего изобилия, не хотел отдаваться обычным занятиям, притязал лишь на изысканную пищу; браки устраивались по желанию, служанки и женщины из черни рядились в роскошные и дорогие платья именитых дам, унесенных смертью. Так почти весь наш город (Флоренция) неудержно увлекся к безнравственной жизни, в других городах и областях мира было и того хуже^{22*}.

Рассказ Буччо да Раналло о чуме в Аквиле дополняет новыми чертами флорентийские. Когда смертность объявилась, все пустились писать духовные, у нотариусов и судей от народа не было отбоя, и они бесстыдно поднимали цену; наемные свидетели спрашивали, не входя, готово ли завещание; когда им говорили, что еще нет, они поспешно удалялись, если да, то подписывали его, боясь за-

глянуть в двери. Случалось, что завещания, составленные дня три тому назад, оказывались уже недействительными, общее ожидание смерти не побуждало родственников влиять на волю завещателя, отчего впоследствии пошли жалобы и дразги. Все, что имело какое-нибудь отношение к недугу, быстро возросло в цене: лекарства, куры — пища больных; сиделки требовали три золотых за сутки; воск настолько вздорожал, что пришлось запретить провожать покойников из бедных с восковыми свечами, как вообще сокращена была похоронная обрядность: по умершим перестали звонить, чтобы не нагонять страха, способствовавшего заболеванию; в былое время на похороны приглашали жителей местности, покойника несли в церковь, совершали торжественное служение; теперь обо всем этом забыли. — Боккаччо отметил эту подробность. — Когда миновала чума, унесшая, как говорят, две трети населения, началась пора расточительности. Богатства, накопленные случайно, не ценились, продавали за треть стоимости; много пришлось тогда на долю церквей и монастырей. Чувственность, долго сдержанная страхом, не знала теперь удержа: женились повально, старые и молодые, монахи и инокини, в любое время, не дожидаясь положенного для благословения врачующихся воскресенья; девяностолетний старик брал за себя девочку. Жилось напропалую, о цене не спрашивали, рынок был переполнен всякой живностью, поднялся спрос на предметы роскоши, как прежде на лекарства. Народу поубавилось, зато возросло любостяжание: стали жениться на деньгах, насильно увозя богатых невест¹⁵.

Таковы впечатления местных летописцев; Боккаччо стоило только раскрыть глаза, чтобы увидеть то же самое, и большее, потому что его психологический такт был шире. Виллани и Буччьо противопоставляют страх смерти и обуявшее всех отчаяние жизнерадостной чувственности, разыгравшейся по прекращении чумы; у Боккаччо они являются выражением одного и того же психологического момента, что совершенно в природе вещей. Напомним лишь рассказ отца Пафнутия о Черной смерти на Руси: одни предавались покаянию, уходили в монастыри, другие забывались в неистовом пьянстве, ибо меду покинуто было много, ризы и всякое богатство лежало без призрения. Случалось, что один из пьющих умирал, его запихивали под лавку и продолжали пить. — Близость смерти поднимает в здоровом организме силу жизненности, героизм воли или животный инстинкт, смотря по настроению. Чем мрачнее выступают образы разрушения, тем ярче освещаются крайности: веселая, иногда гривуазная новелла ближе к жизни, чем степенная, учитель-

ская повесть. Так извиняет Боккаччо содержание своих рассказов: они вызваны временем, впоследствии и слушатели и рассказчики устыдились бы их, «ибо границы дозволенных удовольствий ныне более стеснены, чем в ту пору, когда в силу указанных причин они были свободнейшими»¹⁶. Дионео хочет забыться: он оставил свои мысли за воротами города и приглашает своих спутников веселиться, хохотать и петь вместе с ним, либо дать ему вернуться к его мыслям, в постигнутый бедствиями город¹⁷. Когда в конце VI дня¹⁸ в обществе слышались голоса против предложенного им, несколько свободного сюжета бесед, он горячится: «Время у нас такое, говорит он, что если только мужчины и женщины будут сторониться от бесчестных деяний, всякие беседы им дозволены. Разве вы не знаете, что по злополучию этого времени судьи покинули свои суды, законы, как божеские, так и человеческие, безмолвствуют, и каждому предоставлен широкий произвол в целях сохранения жизни? Поэтому, если в беседах ваша честность очутится в несколько более свободных границах, то не затем, чтобы воспоследовало от того что-либо непристойное в поступках, а дабы доставить удовольствие вам и другим». И он сам потешает всех, хохочет и юродствует, пусть любят его, каков он есть¹⁹, заводит песни, которые нельзя допеть, и вершает комический, в своей откровенности, спор между Личиской и Пандаром^{23*}, ибо он — ему по нраву²⁰. Его просьба — предоставить ему быть последним в числе рассказчиков каждого дня, тотчас же уважена, потому что он добивается того «единственно с целью развеселить общество, если б оно устало от рассуждений, какой-нибудь смехотворной новеллой»²¹. Его звонкий смех, венчающий день, — это страстный *Memento vitae**, перчатка, брошенная *Memento mori***. Только в десятом дне Дионео изменяет себе: впрочем и весь день посвящен серьезным подвигам великодушия и самоотверженности, нет ни одной новеллы нескромного содержания, и сам Дионео выводит перед нами образ страдальцы Гризельды. Это не в его вкусах, они принесены в жертву художественному плану «Декамерона»: как он начался среди ужасов чумы, так пестрая волна его рассказов, с их горем и радостями и жизненной борьбой и непорешенными вопросами доли вбегает в мирную пристань, и комедия жизни разрешается торжественно-смиряющей мелодией долга. Но Дионео и тут верен себе, испытания Гризельды вызывают у него нелестное пожелание ее мужу: он стоит того, чтобы напасть на такую женщину,

* Помни о жизни (лат.).

** Помни о смерти (лат.).

которая, будучи выгнана им из дома в одной сорочке, проучила бы его, заработав себе на хорошее платье!

При оценке «Декамерона» нельзя не подчеркнуть особо художественной стороны его плана. Боккаччо схватил живую, психологически верную черту явлений чумы, страсти жизни у порога смерти. Его «Декамерон» — это «пир во время чумы», точно иллюстрация к известной фреске²² пизанского Camposanto*²⁴: путники верхом, отворачиваются от трупов, разлагающихся в гробах, тогда как на заднем плане пейзажа, под сенью деревьев, общество молодых людей и дам пирует беззаботно, осененное незримым крылом ангела смерти. Нам слышится веселый говор Дионео: «там слышно пение птичек, виднеются зеленеющие холмы и долины, поля, на которых жатва волнуется, что море, тысячи пород деревьев и небо более открытое, которое хотя и гневаается на нас, тем не менее не скрывает от нас своей вечной красоты; все это гораздо более прекрасно на вид, чем пустые стены нашего города»²³. — Этот психический момент, подсказанный жизнью массы, Боккаччо развил сознательно, как художественную противоположность: он знает, что его читательницы найдут тягостным и грустным его вступление к «Декамерону», «ибо таким именно является, начертанное на челе его, печальное воспоминание о прошлой чумной смертности, скорбной для всех, кто ее видел или иначе познал. Я не хочу этим отвратить вас от дальнейшего чтения, как будто и далее вам предстоит идти среди стенаний и слез: ужасно начало будет вам тем же, чем для путников неприступная, крутая гора, за которой лежит прекрасная, чудная поляна, тем более нравящаяся им, чем более было труда при восхождении и спуске. Как за крайнюю радость следует печаль, так бедствия кончаются с наступлением веселья: за краткой грустью (говорю: краткой, ибо она содержится в немногих словах) последуют вскоре утеха и удовольствие, которые я вам наперед обещал, и которых, после такого начала, никто бы и не ожидал, если бы его не предупредили. Сказать правду: если бы я мог достойным образом повести вас к желаемой мною цели иным путем, а не столь крутой тропой, я охотно так бы и сделал; но так как нельзя было, не касаясь того воспоминания, объяснить причину, почему именно приключились события, о которых вы прочтете далее, я принимаюсь писать, как бы побуждаемый необходимостью»²⁴.

Разумеется, необходимость, навеянная художественными требованиями, ибо в воле Боккаччо было указать и другую причину,

* Кладбище (итал.).

по которой приключились те события, т. е. собралось для бесед общество «Декамерона». Если даже допустить, что Боккаччо мог иметь в виду кружок людей, действительно бежавших от чумы и коротавших время в какой-нибудь вилле в окрестностях Флоренции, то и в таком случае художественный замысел автора остается в силе: он не удалил факта, а подчеркнул его, не заботясь о нравственной стороне дела и, очевидно, не предвидя упреков, которые и явились. Противоположность смерти и разгула могла быть подсказана жизнью, говорили иные, но во власти художника было помирить их вопиющие противоречия проявлением гуманности, поднимающей человека над животным оберегом своего я. Другими словами, от рассказчиков Боккаччо ожидали самоотречения, которое обратило бы «Декамерон» в синодик. Но Боккаччо и не думает изображать героев альтруизма: его рассказчики и рассказчицы одни из многих, они не бросились бы в объятия прокаженного, как св. Франциск; они эгоистично-гуманны, полны симпатий ко всему хорошему, любят жизнь; по-своему они даже героичны; их настроение — жизнерадостное ожидание смерти: Пампинья увлекает всех предложением удалиться из города, чтобы на стороне поискать развлечений, пока выяснится, какой оборот примет чума, — «если только смерть не настигнет нас ранее», прибавляет она спокойно²⁵. Кто повстречался бы с ними, когда они гуляют, увенчанные дубовыми листьями, с цветами и пахучими травами в руках, сказал бы, «что смерть их не победит, либо сразит их веселыми»²⁶.

И вот, сговорившись между собой при случайной встрече в Санта-Мария-Новелла^{25*}, рассказчики «Декамерона» отправляются в путь. Их десятеро; в течение десяти дней, с перерывами, они потешаются беседой, причем каждый рассказывает по новелле: оттуда греческое, неправильное в фонетическом смысле, название «Декамерон» (мы ожидали бы: Дехимерон), с значением Десятидневника.

Самая затея бесед взята из жизни: рассказы были обычной принадлежностью итальянских посиделок. Соберутся вечером, писал в XVI веке Андрей Кальмо, играют в разные игры, а затем рассказывают: кто народные сказки, кто посмышленее — книжные истории: об Отинелло и Джулии, о Гвискардо и Гисмонде, о прении Поста с Масляницей и т. д.²⁷

Оставалось создать общество «Декамерона». В обществе семь дам, от 18-летнего возраста, и трое мужчин, из которых самому юному не меньше 25-ти лет. Имена первых — вымышленные: Боккаччо не хочет называть их настоящими, потому что характер некоторых рассказов, объясняемый обстоятельствами, мог бы дать повод

к нареканию²⁸. Очень вероятно, что какие-нибудь флорентийские красавицы дали ему черты для изображения некоторых собеседниц; так в «Амето» и «Amorosa Visione» флорентийские дамы являлись под покровом аллюзий и аллегорий. Прием не новый, и мы не прочь поверить Боккаччо, когда дело идет о Филомене и Лауретте, Неифиле и Элизе; но Фьямметта и Пампинья принадлежат неаполитанским воспоминаниям, Эмилия — фантазмагории «Амето», «Тезеиде»^{9*} и, может быть, также сердечной биографии поэта, — а между тем оказывается, что все участницы бесед связаны друг с другом дружбой и соседством, либо родством²⁹. Боккаччо, очевидно, отводит нам глаза, как и уверением, что назовет своих рассказчиц «именами, отвечающими всецело или отчасти их качествам»³⁰. Что бы означала Лауретта? Пампинья, может быть, не что иное, как параллель к Памфило: южноитальянское Pampero. Относительно мужчин нет замечания, что и здесь мы имеем дело с кличками: имена Памфило, Филострато, Дионео слишком хорошо известны; это прозвища самого Боккаччо, показатели его разновременных настроений. Это их отличие удержано и в «Декамероне», по крайней мере, во второй его части³¹, и мы не можем дать особого, реального значения тому заявлению, что некоторые из юношей оказываются в родстве с тою или другою из рассказчиц, либо пылают к одной из них³².

Все эти соображения указывают на границы, в которых должна держаться всякая попытка отдельно характеризовать собеседников «Декамерона»: биографический элемент смешан в них с типическим, первый либо разбит, как в трех рассказчиках, или неуследим, как в Пампинье, второй производит впечатление хорошеньких силуэтов, серых по серому фону. Если вспомнить пестрое общество, собравшееся в гостинице the Tabard в прологе к «Кентерберийским рассказам» Чосера, контраст получится полный: там все ярко, краски режут глаза, нет рассказчика, который не был бы оригиналом, все лица выступают с рельефом карикатуры. Они — представители разных сословий и социальных положений, случайно встретившиеся на большой дороге; собеседники Боккаччо принадлежат одному и тому уже обществу, равны по образовательному цензу, атмосфера салона провожает их и в деревню. Они — культурные люди и природой любят, как горожане; Нери дельи Уберти ищет уединения на своей вилле в Кастелламаре, но это уединение культурное: король Карл, явившись к нему отдохнуть, ужинает у него попросту, но роскошно, любит дочерьми хозяина, когда, полуобнаженные, они ловят рыбу, — и восхищен уединенным местом³³. Прогулка в долину Дам в конце VI-го дня «Декамерона» показывает, что

и настроение его рассказчиков того же рода; и в поэзии у них изощренные вкусы: они любят романтические темы³⁴, предоставляя народную песню Дионео и народным героиням новелл³⁵. Характеризовать отдельные особи из такой равной по развитию среды нельзя было резкими чертами Чосера; к собеседникам Боккаччо надо приглядеться, иначе получится тусклое, сбивчивое впечатление. Выбор новелл, которые рассказывает то или другое лицо, почти не служит к их характеристике; все рассказывают разное, один лишь Дионео последовательнее других; то же можно заметить о лирических пьесах, которые поются одним из участников бесед в заключение каждого дня; и вместе с тем повсюду рассеяны тонкие черты, слагающиеся, если и не всегда, в определенные психические образы³⁶. С рассказчиками и их автобиографическим содержанием мы знакомы. Они помогли нам разобраться в хронологии «Декамерона»³⁷; нам остается досказать о них несколько слов, чтобы дать им место в ряду других портретов.

Ярче всех вышел Дионео: он естественнее других, в нем больше природы и темперамента. Его жизнерадостность и видимо легкое отношение к жизни не исключает серьезности; он прост и без претензий, ломает из себя простака сознательно и не без иронии; он любит гривуазный анекдот, от которого краснеют дамы, над которым хохочут, поняв его более, чем, будто бы, желал того рассказчик³⁸; играет на лютне, знает много песен, фривольных³⁹ и трогательных⁴⁰, и способен влюбиться и страдать⁴¹. В нем есть черты Пандара, чувственно-веселого Боккаччо первой неаполитанской поры, которым могла увлечься Фьямметта, которого Адiona хотела преобразить в умеренного и порядочного человека. Мы знаем, как он впоследствии преобразился: Филострато-Троил юношеского романа, ревнующий и тоскующий, очутился собеседником «Декамерона», где в конце третьей книги он несколько позирует в роли безнадежно влюбленного, сурово настроенного к одним лишь печальным впечатлениям, меланхолического Джека^{26*}. Памфило — последняя формация Боккаччо: он и старше и рассудочнее своих сверстников, полон изящной важности и учительности и, хотя сбивается нередко на нескромный рассказ, любит спокойно и несколько отвлеченно. Ему принадлежит новелла о Чимоне и воспитательной силе любви, «которую многие осуждали и поносят крайне несправедливо, сами не зная, что говорят»⁴². Если Боккаччо-Дионео затеял потешные беседы «Декамерона», то Боккаччо-Памфило наложил на него ту печать серьезности и вдумчивости, которую слишком часто забывают при его оценке.

Фьямметта «Декамерона» получает значение лишь на почве биографии поэта, в отношении к его представителям: Дионео, Филострато, Памфило. Первого она видимо балует, снисходит к его повесничанью и поет с ним о мессере Гвильельмо и о даме дель Верджью⁴³, песню о трагической любви, навеянную хорошенькой французской поэмой о «*Chatelaine de Vergi*»^{27*}; либо об Арчите и Палемоне⁴⁴. Печальный Филострато вызывает ее первую на грустную новеллу о Гисмонде; он же венчает ее на царство, ибо она вознаградит общество за горестные впечатления возбужденных им рассказов, — и она велит рассказывать о любви, полной препятствий, но увенчанной счастьем, и первому на очереди бесед быть — Памфило. Все эти сочетания показались бы нам случайными, если бы биография и сочинения Боккаччо не вносили в них живой смысл. В той и в других находят себе объяснения и некоторые другие подробности: как в «Филоколо» Фьямметта решала, что из двух женщин, одинаково нравящихся мужчине, следует предпочесть ту, которая выше его по роду и состоянию⁴⁵, так и в «Декамероне» большим благоразумием является в мужчине «всегда искать любви женщины более родовой, чем он»⁴⁶. Рассказывая потешную новеллу о Каландрино, Фьямметта откровенно входит в интересы общества, собравшегося с тем, чтоб веселиться⁴⁷, и вместе с тем она любит пораздуматься и поразобрататься в вопросах, но в меру. Прекрасные дамы, — говорит она, приступая к одному рассказу⁴⁸, — я всегда была того мнения, что в таких обществах, как наше, следует рассказывать пространно⁴⁹, дабы излишняя краткость не подавала другим повода к спорам о значении рассказанного. Это дело более приличное в школах, среди учащихся, чем между нами, которых едва хватает на прядку и веретено». Мы встретили ту же точку зрения в «Филоколо», где Фьямметта обещает вершать любовные вопросы легко, не углубляясь в их суть и прося избегать тонкостей, потому что, утруждая ум, они не приносят удовольствия⁵⁰.

Другие собеседницы Фьямметты характеризованы двумя-тремя случайными чертами, но более обще; правда, биография поэта не подсказывает здесь ничего реального, что бы наполнило кровью их бледные образы; случайное указание на одну из собеседниц, как гибеллинку, равнодушно отнесшуюся к содержанию новеллы X, 6 (сл. введение в X, 7), не дает нам никаких откровений. Пампинья старше всех и рассудительнее; ей принадлежит замысел удалиться из чумного города, приобщив себе в спутники Дионео, Филострато и Памфило, и проводить время не в игре и других забавах, а в беседах, в которых се, очевидно, привлекает элемент учительности

и размышления: она охотно впадает в общие места, часто увлекается в сторону, наставляет. — Филомена — красивая, разумная девушка: она первая догадывается, что им без сопутствия мужчин не обойтись, и когда Неифила выражает опасение, как бы о том не заговорили криво, смело отвечает: «Лишь бы жить честно, и не было у меня угрызений совести, а там пусть говорят противное. Господь и правда возьмут за меня оружие»⁵¹. Тем не менее она смущена, когда ее выбрали королевой, но тотчас же входит в роль, припомнив рассказ Пампиней о добродетельных проститутках, не умеющих связать слова⁵²: она не хочет показаться простушкой и станет вести дело, следуя не только своему мнению, но и мнению всего общества⁵³. — В сравнении с ними Неифила — девочка, робкая и вместе бойкая на словах, может быть, потому, что не знает всей их силы и бодрится. Узнав, кто из мужчин будет им сопутствовать, она зарделась: она боится нареканий, потому что в числе тех юношей есть влюбленные в одну из них⁵⁴. Избранная королевой, она стоит, покраснев, окруженная хвалебным ропотом; ее лицо, что свежая роза в апреле или мае, на рассвете дня, прелестные, несколько опущенные, глазки блестят, как утренняя звезда⁵⁵. И вместе с тем вольная выходка Филострато по поводу новеллы об Алибек вызывает у нее отповедь не по летам, показывающую, что она сумела разобраться и в нескромных похождениях Мазетто⁵⁶. — Имя Эмилии возвращает нас к биографическим воспоминаниям прежнего типа. Эмилия «Тезейды» создана для любви, ей нравится быть любимой; характерна для нее именно эта потребность сердца, не случайный выбор любимого человека. В сущности, это настроение Эмилии «Декамерона»; пока она очарована лишь своей красотой:

Я от красоты моей в таком очарованье,
Что мне другой любви не нужно никогда,
И вряд ли явится найти ее желанье.

Но это лишь самообольщение, она чаует чего-то другого, потому что, продолжает она, чем более я покою взгляды на благе моей красоты, тем более

Я отдаюсь ему душою всей моей,
Вкушая уж теперь высокие улады,
Что мне сулит оно — и в будущем отрады
Еще я большей жду⁵⁷.

Вот почему, быть может, она иногда задумывается, уносясь в мыслях куда-то: Филострато кончил новеллу, все смеются, велят

продолжать Эмилии, и она начинает, глубоко переводя дух, точно недавно проснулась: продолжительное раздумье усиленно и долго держало ее вдали отсюда; она не была здесь духом⁵⁸. Но затем она рассказывает смело и охотно⁵⁹, ободряя других своим примером⁶⁰: Боккаччо дважды подчеркнул эту черту, психический противовес сосредоточенности.

Элиза, названная так «не без причины» (Вступление), несколько насмешливая, резкая, не по злорадству, а по старой привычке⁶¹, и довольно неопределенная Лауретта завершают собою кружок «Декамерона»; грациозные фигурки, слегка брошенные на фон игривого, но культурного тосканского пейзажа; кто захочет теней и красок и ярких пятен — найдет их там, где они у места — в рассказах «Декамерона».

II

Кто хоть немного начитан в средневековой повествовательной и вообще сказочной литературе, тот встретит в них множество знакомых мотивов, черты международного бродячего предания и — группу местных или исторических повестей, лишенных традиционного значения, рассказов об остроумных выходках и шутках, одним словом — «новостей дня»; это и могло быть основным значением провансальских повас, итальянской новеллы. В неаполитанских рассказах Фьямметты о приключениях Андреуччо⁶² и хитрости, которой Риччьярдо добился обладания любимой женщиной⁶³, в новелле Дионео о салернском враче Маццео делла Монтанья⁶⁴ нет ничего, что бы говорило за вымысел, хотя иные подробности и могли быть навеяны мотивами сходных повестей. На уголовный факт, легший в основу первой новеллы, уже было указано⁶⁵; местные анекдоты и предания дали материал для рассказов о короле Карле и несколько загадочном Нери дельи Уберти⁶⁶, о короле Петре и влюбленной Лизе, для которой Мико из Сиены сложил канцону: Боккаччо приводит ее, она встретила в одной рукописи отдельно и в более архаической форме⁶⁷; о Фридрихе Сицилийском⁶⁸, о красавце Джербино⁶⁹ и известном разбойнике Гино ди Такко⁷⁰; содержание одной новеллы⁷¹ взято из старой летописи Фаенцы. Особенно разнообразен областной элемент в том, что приурочено к Флоренции и Тоскане. Перед нами целый ряд имен, еще теперь уследимых по памятникам и близким по времени упоминаниям: Чаппеллетто⁷² и флорентийский инквизитор⁷³, Гвильельмо Борсьера⁷⁴ и буффоны Стекки и Мартеллино⁷⁵, Риччьярдо Манарди

и Лицио да Вальбона⁷⁶, Джери Спина⁷⁷ и его жена Оретта⁷⁸, действующие лица новеллы VI, 3, Форезе да Рабатта и Джьотто⁷⁹, Гвидо Кавальканти⁸⁰, поэт Чекко Анджольери и его товарищ Чекко ди Фортарриго⁸¹, Чакко и Филиппо Ардженти⁸²; может быть, Цеппа ди Мино⁸³. — Рядом с этими более или менее известными именами другие, может быть, не выходявшие в черту казовой истории: святоша Пуччьо да Риньери*⁴ и простофиля Джьянни Лоттеринги⁸⁵, влюбленный священник и Варлунго⁸⁶ и судья в Пизе, великий учетчик праздничных дней на супружеском ложе⁸⁷, — и сентиментальная парочка Симоны и Пасквино⁸⁸, Джироламо и Сальвестра⁸⁹, — Сильвия Альфреда де Мюссэ^{28*}. — В сущности рассказы о них не менее историчны, чем являющиеся под прикрытием известных фамилий, ибо исторические фамилии не всегда страхуют достоверность рассказа, порой они просто показатели времени, не смущаются в обстановке невероятной легенды, когда, напр., о флорентийце Алессандро ди мессер Тедалдо деи Ламберта или дельи Аголанти рассказывается, что он стал королем Шотландии⁹⁰. Иной раз известное имя могло подсказаться Боккаччо просто потому, что подходило по смыслу и звуку, как, напр.⁹¹, имя нотариуса Bonaccorri di Geri da Ginistreto⁹², или в новелле о брате Чиполла⁹³, имя его потешно веселого спутника Гуччьо: в 1324–1325 г. упоминается, в должности больничника при госпитале св. Филиппа во Флоренции, брат Guccius Aghinette, vocatus frater Porcellana. Боккаччо втайне намекнул на это прозвище, назвав своего монаха Guccio Рогсо и заставив брата Чиполлу искать привилегий del Parcellana, Поросяти.

Весь шестой день посвящен острым словам и находчивым ответам, и герои дня, по преимуществу, флорентийцы, между ними Джьотто⁹⁴ и Гвидо Кавальканти⁹⁵; Петрарка, называющий вместо последнего какого-то Дино из Флоренции, отвел в своих «De rebus memorabilibus»^{9629*} место остроумам и метким изречениям, этим признакам культурного, бойкого на слово итальянца. Разумеется, многие из этих летучих слов далеко не новы, вроде предложения рыцаря мадонне Оретте — повезти ее на коне (она шла пешком), т. е. скоротать ей путь рассказом⁹⁷; или того, например, что у журавля всего одна нога⁹⁸, или рассказанной в другом месте⁹⁹ ловкой увертки маркизы Монферраттской: что все женщины так же сходны между собой, как кушанья, с виду разные, но оказавшиеся изготовленными из одних кур. В русских легендах о Февронии и Ольге это выражено поэтичнее: Феврония велит человеку, посмотревшему на нее с греховной мыслью, почерпнуть воды с той и другой стороны

лодки и отведать; она оказалась одинакового вкуса: так одинаково и естество женское.

Среди исторических, унаследованных остроумий иные отличаются колоритом среды, ароматом почвы; такова отповедь Гвильгельмо Борсьере¹⁰⁰, маэстро Альберто из Болоньи¹⁰¹ и Гвидо Кавальканти, который привел в смущение веселую компанию, приставшую к нему у гробниц Сан-Джованни, сказав, что у себя дома они вольны говорить, что им угодно¹⁰². Вы чувствуете себя в среде, где умственное развитие дало лишек производства и, вместе, сознание силы, которая требует упражнения, исхода, и находит выражение в культуре блестящей шутки, виртуозного слова, забавной проделки; в них мерка — превосходство над тем, что отстало; есть что-то лихорадочное, юное, бесцельное в этой потребности расправить мускулы, расходиться. Поминаются старые потешные люди, тонкие, благовоспитанные, как Примас, Бергамино¹⁰³, флорентиец Гвильгельмо Борсьере¹⁰⁴, как те *cavalieri di corte*, иначе гистрионы¹⁰⁵, которых обязанностей было честным образом¹⁰⁶ развешивать усталых от дела синьоров-правителей, не те грубоватые и неразборчивые, которые побираются у жалких и безнравственных вельмож, кормясь своим злословьем¹⁰⁷, как флорентийцы Чакко и Бьонделло¹⁰⁸; у них шутка обратилась в ремесло, как у Дольчибене, Гонеллы и боккаччевского буффона Рибби¹⁰⁹; в обществе она возделывается свободно, как естественный избыток умственного и телесного здоровья. Был в нашем городе юноша, «по имени Микеле Скальца, самый приятный и потешный человек в свете, у которого наготове были самые невероятные рассказы, почему молодым флорентинцам было очень приятно залучать его к себе, когда они собирались обществом¹¹⁰; был «о ту пору во Флоренции молодой человек, удивительный забавник во всем, за что бы ни принялся, находчивый и приятный, по имени Мазо дель Саджио¹¹¹: действительное лицо, по профессии маклер, лавка которого была обычным притоном веселых художников, как в лице другого, столь же исторического типа, ростовщика и откупщика Чалпеллетто (Чеппарелло) из Прато, Боккаччо¹¹² казнил тех итальянцев или, как их называли, ломбардцев, которые по всей Европе занимались лихвой, навлекая на себя общую ненависть.

Главными носителями шутки, часто неперевожимой в своем местном колорите¹¹³, и шумного, несколько животного веселья, являются художники. Изобилие юмора — признак талантливости: новеллы Саккетти, потешный рассказ о дровянике Грассо, приписываемый Манегги¹¹⁴, биографии Вазари полны художнических анекдотов; Джьотто пишет мистических мадонн и отпускает не совсем благо-

честивую остроту насчет изображения св. Иосифа¹¹⁵; король Роберт, потешавшийся проделками шута Гоннеллы¹¹⁶, любил беседовать с Джьотто за его работой, ибо у него всегда бывало припасено какое-нибудь словцо или остроумный ответ. У Боккаччо потешниками являются живописцы Буффальмакко¹¹⁷, Бруно и Нелло ди Дино. О школьничествах Буффальмакко рассказывает Саккетти¹¹⁸, позднее — Вазари, между прочим, что однажды он написал по заказу мадонну с Спасителем на руках, и когда заказчик не захотел платить, принудил его к тому тем, что заменил Спасителя — медвежонком. В «Декамероне» похождения его и его товарищей слагаются в целый цикл¹¹⁹; предметом острот и издевок — два оригинала: художник Каландрино¹²⁰, недалекий, живущий в страхе своей жены¹²¹, способный поверить всякой небылице, — и болонский доктор Симоне, такой же, как и он, простак, только ученый. Что у них общее — это легко воспламеняющееся самомнение; потешники любят ими, бережно подходят к объекту анализа, поставят вопрос, поддакнут, где надо, и тайные помыслы Каландрино и Симоне расцветают перед ними во всей их откровенности: Каландрино считает себя неотразимым для женщин, Симоне млеет в сознании своей учености, обаяния и привлекательности. В старые годы авторы фавльо и еще во второй половине XIV века итальянец Матазоне¹²² потешались над бесправным вилланом, грубым и придурковатым, грязным и себе на уме; такова точка зрения на обездоленные классы общества и в итальянских *Sacre Rappresentazioni*^{12330*}; у Боккаччо еще остались следы этого понимания в типах Ферондо¹²⁴, Бентивенья дель Маццо¹²⁵; Пьетро ди Тресанти¹²⁶; в простаках-крестьянах, разевающих рты, слушая о чудесных хождениях брата Чиполлы¹²⁷; но в общем требования поднялись: смех и сатиру вызывает уже не бесправная простота, а бесправное самомнение. Культурного флорентийца коробит самозванный судья-баран, которого привез с собою по дешевой цене подеста, и они в общем присутствии стаскивают с него штаны¹²⁸; в докторе Симоне они, не школьные, но развитые люди, потешаются над патентованным в Болонье ученым худоумием. Потешаются жестоко, как герои фавльо; умственное развитие не обуздало животных инстинктов, а сделало их только ценнее, смех дешев, вызывается балаганной выходкой, как, например, часто в новеллах Саккетти; сознание превосходства не знает меры, шутка получает нередко характер истязания, бесцельного злорадства: это Ренар, издевающийся над глупым волком. Бедный маэстро Симоне угодил в помойную яму¹²⁹, проделка мадонны Беатриче¹³⁰ кажется «крайне злохитростной» даже собеседникам

«Декамерона»¹³¹, издевки Лидии над мужем¹³², извиняемые страстью, столь же жестоки. Правда, содержание двух последних новелл принадлежит международной бродячей сказке, но их настроение то же, что и в шутках местного происхождения. Еще хуже, когда проказа задумана с целью отместки: удары сыпятся на бедняка Бьонделло¹³³, а злостный школяр Риньери тешится местью, заманив обманувшую его красавицу на башню, где она день-деньской стоит голая, на солнце, искусанная мухами и слепнями, а он методически отчитывает ее в стиле нареканий на злых жен¹³⁴. Если в новелле о Риньери отразилось действительное озлобление автора против вдовы, которую он казнил в своем «Корбаччо», то перед нами интересный образчик рассказа, в котором биографические, местные элементы выразились в мотивах пришлой повести: именно такая повесть известна; каким бы путем ни зашла она в Италию и до Боккаччо, она встретила здесь сходный уровень общественного чувства и личного настроения и в том и другом отношении дает материал для анализа, независимо от своей захожей схемы.

Рядом с расходившейся животной личностью Симоне — тонкий культ сердца у «благовоспитанного» мессера Федерико Альбериги, жертвующего на угощение своей непреклонной дамы единственным сокровищем, любимым соколом¹³⁵. В этом сюжете, который не раз пересказывали по Боккаччо, и в котором Гете хотел выразить свои отношения к Лили и Карлотте фон Штейн, едва ли есть что-либо буддийское, много средневекового рыцарского, и вместе с тем нечто более изящное и культурное. Те же люди, которые способны были к плотскому смеху и мальчишески-зверской шалости, понимали и поэзию самоотречения; там и здесь самосознание личности находило цели наслаждения. Федерико Альбериги был флорентиец, анекдот о нем идет от почтенного Коппо ди Боргезе Доменики, одного из немногих, к сожалению, исторически засвидетельствованных лиц, которые были живыми источниками Боккаччо. В Неаполе старики Марин Булгаро и Константин Рокка рассказывали ему о Филиппе Катанской¹³⁶; от первого идет, быть может, драматическая повесть об Иоанне из Прочиды¹³⁷, но всего милее был Боккаччо старик Коппо, человек древнего дантовского пошиба, знаток флорентийской старины, живой носитель городских памятей, любивший «рассказывать своим соседям и другим о прошлых делах; а делал он это лучше и связнее и с большой памятью и красноречием, чем то удавалось кому другому»¹³⁸, говорит Боккаччо, записавший с его слов новеллу об Альбериги и анекдот о Гвальдраде¹³⁹. Он дорожил дружбой к нему человека, которого зовет в своей записной книжке ревностнейшим

гражданином и блюстителем нравов¹⁴⁰. Рассказанная им легенда о Гвальдраде его характеризует, еще более — новелла Саккетти¹⁴¹: будто бы Коппо читал однажды Тита Ливия и дочитался до того места, как римские женщины бросились на Капитолий, требуя отмены закона, ограничивавшего их моды¹⁴². Коппо, хотя человек и мудрый, но вспыльчивый и со странностями, вышел из себя, точно все это случилось у него на глазах; бьет книгой по столу, плещет руками: «Как-то потерпите это вы, римляне, вы, которые не выносили ни царей, ни императоров?» В это время пришли за расчетом работавшие в его доме каменщики. «Убирайтесь вы с богом, во имя дьявола! кричит он, лучше бы мне не родиться, чем знать, что эти бесстыжие распутницы, негодницы побежали на Капитолий отстаивать свои наряды! Что будет с римлянами, когда вот я, Коппо, не могу с этим примириться!» — Рабочие дались диву: что это с ним случилось? Слышат они что-то про Капитолий и забавно коверкают это название, чтобы выжать из него какой-нибудь смысл. Уже не пошалила ли его жена? Он что-то все говорит о распутницах. — На другой день пыл у Коппо прошел, и он рассчитался, как следует.

Интересно в этом анекдоте тесное сплетение классических воспоминаний с злобой дня: оно возможно было лишь в Италии.

III

Мы старались обособить в «Декамероне» новеллы местного, итальянского происхождения, те, достоверность которых автор счел нужным защитить от нападков лиц, тщившихся доказать, что все, им рассказанное, было не так, как сообщил он. Их он и вызывает представить «подлинные рассказы»: «если бы они разногласили с тем, что я пишу, я признал бы их упрек справедливым и постарался бы исправиться; но пока ничто не предъясвляется, кроме слов, я оставляю их при их мнении и буду следовать своему»¹⁴³. Ту же заботу о достоверности обнаруживает и Фьямметта: приступая к новелле о Каландрино¹⁴⁴, она спешит оговориться: «если бы я захотела и прежде и теперь отдалиться от действительного факта, я сумела бы и смогла сочинить и рассказать (его) под другими именами».

Все это может относиться лишь к новеллам-анекдотам, новеллам-былям, которые рассказывались о действительном лице, хотя бы самые элементы рассказа и принадлежали к числу бродячих. С такими чертами международной сказки нам уже приходилось считаться, но ей же принадлежат и схемы особой группы повестей «Декамерона»: параллели к ним нетрудно указать, несмотря на итальянское

приурочение многих из них: из ста новелл¹⁴⁵ восемьдесят семь¹⁴⁶ помещены в Италии, в итальянские исторические отношения. Это первая степень народного усвоения, и виновником его не всегда был Боккаччо. Таким образом, притча о женщинах-гусынях, восходящая, в своем первоисточнике, к повести о Варлааме и Иосафате, рассказана у него о сыне флорентинца Филиппо Бальдуччи, удалившегося для созерцательной жизни на гору Азинайо¹⁴⁷; сюжет, знакомый по «Цимбелину» Шекспира, разработанный в старофранцузском романе «De la Violette», существующий и в других литературных и сказочных отражениях, — очутился приуроченным к Генуе¹⁴⁸; повесть о Торелло — сплетение старых легенд о Саладине¹⁴⁹ с схемой о неожиданном возвращении мужа — приводит нас в Павию¹⁵⁰; новелла о Джилетте из Нарбонны (Дек. III, 9) восходит к какому-то утраченному французскому источнику, который знаком был автору *Magus saga*^{15131*}; Сиена и Флоренция введены в ее кругозор, вероятно, автором «Декамерона»; рассказ о настоятеле в Фьезоле напоминает фавлю о священнике и Alison¹⁵², другой, с местом действия в Тоскане¹⁵³, фавлю о мельнике и двух клерках¹⁵⁴, тогда как новелла о Ламбертуччо¹⁵⁵ принадлежит международной сказочной схеме, известной во французской¹⁵⁶ переделке и итальянском пересказе одного анонимного сиенца XIII века, приурочившего его содержание к Ферраре. Мы переведем последнюю повесть дословно, чтобы дать понятие о стиле итальянской добоккаччиевской новеллы¹⁵⁷.

«Был в Ферраре благородный рыцарь, и была у него очень красивая и родовитая жена, в которую влюбился некий именитый юноша того города. Не находя никакого предлога поговорить с дамой, он залучил к себе одного умного человека, краснобая, пообещав ему много денег, если он сумеет устроить это дело. Предлог он показал такой, что его коню не было места в конюшне, ибо он велел ее перестроить; он и попросил рыцаря поставить коня в свою. Тот краснобай был конюшим; так как он был из других мест, и его здесь не знали, он прикинулся большим простаком. Когда он хорошо освоился в доме у рыцаря, и его считали столь простым, что он получил возможность всюду ходить и бывать с дамой, без всякого подозрения, он, улучив время, стал говорить с ней серьезно, устраивая дело; и так много наговорил он ей в разное время, что уладил все то, для чего там и проживал. Долгое время общаясь с юношей, дама влюбилась одинаково и в слугу за его красные речи, так что однажды, будучи с ним в своей комнате, открыла ему свое желание, и они наслаждались друг с другом, когда молодой человек, проведая, что рыцарь уехал в город, сам отправился к даме и постучался в дверь. Услы-

шав его, дама спрятала слугу за занавес, а сама осталась с молодым человеком. Пока они пребывали таким образом, внезапно вернулся и рыцарь, подошел к комнате и постучался в дверь. Дама мигом сказала молодому человеку: «Обнажи свой нож, отвори комнату будто насильно, и, ни с кем ни говоря ни слова, обнаружь гнев и говори, угрожая: “Пусть меня убьют, если я не убью тебя!” — Как она сказала, так молодой человек и сделал: вышел из комнаты, рыцарь перепугался, а он, все время угрожая, удалился по своим делам, ничего не ответив на вопросы рыцаря. Когда тот вступил в горницу, жена кликнула слугу, бывшего за занавесом, и говорит рыцарю, что тот молодой человек, найдя свою лошадь стреноженной, хотел было за это убить слугу, а он спрятался в ее комнате, и она с трудом его защитила. Так-то она выручила себя по отношению к молодому человеку и слуге и не направила молодого человека за занавес, ибо не желала, чтобы он застал там слугу, так что молодой человек ничего не узнал о слуге, а слуга выгородил молодого человека».

Новелла Боккаччо перенесла все это действие во Флоренцию, обставила его именами и лишь несущественно изменила отношения действующих лиц: Леонетто, отвечающий краснобаю- конюшему старого рассказа, любит самостоятельно и не играет роли посредника; рыцарь назван Ламбертуччо, он человек влиятельный, и Изабелла отдается ему против воли, когда он пригрозил ей, что иначе учинит ей позор. Таким образом, казалось бы, удалена непривлекательная подробность, что красавица одновременно позволяет двоим любить себя, а вместе с тем, в конце новеллы именно эта черта подчеркнута еще резче: когда Леонетто спасся, как конюший старой повести, он «следуя наставлению дамы», в тот же вечер тайно переговорил со своим соперником и так с ним уладился, «что, хотя впоследствии много о том говорили, рыцарь никогда не догадался о шутке, которую сыграла с ним жена».

Принадлежат ли эти изменения Боккаччо, или он уже нашел их в своем источнике, какой-нибудь повести, сходной с новеллой безымянного сиенца? Вот вопрос, который поневоле обобщается, потому что и художественное значение Боккаччо и его нравственная ответственность могут быть вполне оценены лишь при условии точного сравнения того, что им сделано, с тем, что он застал и чем воспользовался. Вопрос об источниках «Декамерона» представляется настоящим, не праздным любопытством ученого, ибо дело не в повторении готовых повествовательных схем, а в их комбинациях, если они отвечают эстетическим целям, в новом освещении, в материалах анализа, в том почине, который заставляет нас гово-

речь о Боккаччо, как об одном из родоначальников художественного реализма.

Мы уже знаем, что в неаполитанских кружках, где влюбленный Боккаччо рассказывал своей милой о Панфило и Фьямметте, повести были любимым развлечением салона и посиделок. Фьямметта читает французские романы, просит Боккаччо пересказать для нее «Floire et Blanceflor»; иная из новелл «Декамерона», например, повесть о страданиях мадонны Беритолы¹⁵⁸, кажется разработкой романического мотива о разлучениях и спознаниях, рассчитанная на мирные слезы; таков и рассказ о графе Анверском¹⁵⁹, навеянный, быть может, романом Арно Видаля из Castelnau d'Arnaud о Guilhem de la Вагга^{32*}. В обществе Фьямметты, где так много было французского и провансальского, целям смеха могли отвечать фабль¹⁶⁰ и провансальские novae: новелла Дек., VII, 7 напоминает мотивы первых, и, вместе, «Castia — gilos» Раймона Видаля из Ve-saudun^{33*}; плачевный рассказ о мессере Гвильельмо Гвардастаньо¹⁶¹ ведет свое начало из какой-нибудь провансальской повести, лишь позже приурочившейся, по созвучию имен, к трубадуру Cabestaing, тогда как Дек., IV, 1 восходит к утраченному источнику романа о СМtelain de Couci^{34*}. Эпический материал Прованса успел не только перейти в Италию, но и получить здесь литературное отражение у Франческо да Барберино в его утраченных «Fiore di Novelle», в его же «Documenti d'Amore» и «Reggimento delle donne»; явились и зачатки итальянской новеллы в рассказах, рассеянных в «Fiore di Filosofi», «Fior di Virtu», в таких сборниках, как «Conti di anti-chi Cavalierii», собранных из французских источников и из «Liber historiarum romanorum»¹⁶², и «Novellino»^{35*}: коротенькие повести, скорее сказать, схемы повестей, которые предоставлено развить рассказчику с сюжетами, взятыми отовсюду, из классического, легендарного и романического предания и местной были, как у Барберино, и в «Novellino» с его Фридрихом II и Эццелино, провансальскими мотивами и гибеллинскими симпатиями XIII-го века. Заодно с повестями, меткие изречения, motti, удачные слова, цветы слов, fiori di parlare. Схема и положения и характеры едва намечены: точно контуры commedia dell' arte, ожидающие художника и дыхания жизни. Автор «Aventuroso Siciliano»^{36*} уже пытается быть стилистом, в новеллах, которыми он разнообразит свою странную, полуромантическую хронику; художником явится Боккаччо.

Таковы были литературные материалы рассказа, обступившие его в обществе; к этому присоединилось и собственное чтение: легенды и хроники, классические сюжеты, навеявшие его «Тезеиду»

и новеллы о бочке¹⁶³ и о Пьетро ди Винчоло¹⁶⁴, взятые напрокат у Апулея. Но, может быть, более чем момент чтения, играли роль устный рассказ и усвоение слышанного: сказка, не знающая родства, и веселые присказки бродили промеж народа и проникали в кружок Фьямметты¹⁶⁵; если Коппо ди Боргезе Доменики повеествовал про флорентинские были, то народная повесть, до сих пор существующая в разнообразных европейских отражениях, могла дать Боккаччо сюжет для его новеллы о Гризельде. Именно в Неаполе, на перепутье международных течений, сказка должна была отличаться разнообразием мотивов, сплетением Востока и Запада: сказывали провансальцы и греко-итальянцы из Кипра, Боккаччо говорит о «киприйских историях»¹⁶⁶, очертания греческого романа, встречающиеся в его новеллах, объясняются посредством устной передачи, которая познакомила его и с восточными сюжетами (Соломон в IX, 9)¹⁶⁷ и таковыми же, хотя искаженными, именами Алибек¹⁶⁸, Алатиэль¹⁶⁹, Массамутино (в «Филоколо») ¹⁷⁰. — В иных случаях лишь имя действующего лица ведет к предположению восточного источника повести. В житии Иоанна Милостивого есть эпизод^{37*}, перенесенный в повестях Пафнутия Боровского на Иоанна Калиту: однажды какой-то богатый иностранец захотел испытать доброту архиепископа и, когда Иоанн собирался посетить больницу, подошел к нему, одетый в рубище, и попросил милостыню. Ему подали пять золотых; через три дня он явился в другой одежде и снова просит; Иоанн снова велел дать ему шесть золотых; когда нищий удалился, казначей шепнул архиепископу, что тот человек уже во второй раз получил милостыню; а Иоанн как будто и не слышит. В третий раз подошел тот же нищий, казначей кивнул архиепископу, давая ему понять, что это — все тот же; а тот говорит: «Поддай ему двенадцать золотых, дабы он не был мне Христом и не ввел меня в искушение». — Такой именно эпизод встречается, хотя в ином приурочении, в новелле о Митридане, которому не дает покоя щедрость Натана¹⁷¹; чувствуя свое бессилие превзойти его, он решается его убить, чтобы его слава ему не мешала; Натан, не привыкший отказывать в чем бы то ни было, превосходит самого себя в великодушии, предоставляя свою жизнь смущенному сопернику. Имена действующих лиц указывают на какой-то, не то персидский (Митридан), не то еврейский Восток, место действия — Китай, источник повести — рассказы генуэзцев и других людей, бывших в тех странах. До Боккаччо мог дойти какой-нибудь извод арабской повести о Хатиме или персидской о Хатим Тайите и короле Йемена (у Саади), о нем же и великодушной женщине; в последней пере-

одетый Хатим отправляется в Китай, чтобы поглядеть на женщину, о которой шла молва, что она щедрее его самого. Она говорит ему, что завидует славе Хатима, и просит незнакомца убить его. Хатим кладет перед нею свой меч и говорит: Я — сам Хатим, и моя голова в твоей власти. Женщина тронута его благородством и выходит за него замуж¹⁷², как у Боккаччо Митридан и Натан становятся друзьями.

На восточную апокрифическую повесть указывает Дек., IX, 9; источника Боккаччо мы не знаем; в сербской сказке у Караджича какой-то человек обращается к Соломону за советом, кого ему выбрать в жены: девушку, вдову или разведенную жену. Соломон отвечает загадочно: коли возьмешь девушку — ты знаешь (т. е. он будет главой семьи), коли вдову — она знает (т. е. будет управлять мужем), а коли разведенную, то берегись моего коня (т. е. убежит от него, как и от первого мужа). Соломон представляется мальчиком, едущим верхом на палочке-коне (сл. мои «Слав. Сказания о Соломоне и Китоврасе». С. 115). Следующая легенда, недавно записанная в Малороссии, объединяет этот рассказ с данными боккаччиевской новеллы, указывая, быть может, на общий источник: к мальчику Соломону, который также ездит на палочке, являются трое: один — вдовец, хочет жениться; ответ Соломона — вариант к соответствующему ответу сербской сказки; второй — доктор, много учился, никому не отказывает в помощи, насколько может, а сам с семьей голодает. Как ему быть? Соломон отвечает: «Думай о себе» (т. е. цени выше свой труд). Наконец, третий — молодожен, с первого дня женитьбы ему нет покоя от капризов супруги. Совет Соломона такой: «Посмотри в мельницу, где пшено!» — к чему и объяснение: в мельнице просо сколачивают в ступах толчеями; так и ты потолки хорошенько свою молодую жену¹⁷³. У Боккаччо в совете Соломона к Джозефо толчея заменена палкой; может быть, и доктор и Мелиссо отразили один общий тип: один всем помогает и голоден, другой щедр, и никто его не любит. Только у Боккаччо ответ Соломона другой: «Полюби»¹⁷⁴.

Изменения, внесенные Боккаччо в традиционные сюжеты, могли бы дать нам меру его таланта и направления, если бы везде был ясен его источник. К сожалению, мы добираемся до него лишь в редких случаях¹⁷⁵, в других — принуждены обойтись неведением.

У Гелинанда есть легенда-видение, пересказанная в XIV веке Пассаванти^{17638*}: в графстве Неверском жил бедный, богобоязненный угольщик; однажды, сидя в своей избушке и сторожа зажженную угольную яму, он услышал около полуночи страшные крики. Выйдя посмотреть, в чем дело, он увидел, что обнаженная, простоволосая

женщина бежит, с криками, на яму, а за нею поспешает на вороном коне всадник, с ножом в руке; пламя пылает изо рта и глаз всадника и лошади. У самой ямы всадник нагнал женщину, которая продолжала вопить, схватил ее за косы и поразил ножом в самую грудь; затем, подобрав ее, окровавленную, с земли, бросил в зажженную яму, вытащил ее оттуда, обгорелую, и перекинув через коня, умчался по пути, откуда явился. Трижды повторяется это видение; на четвертый раз граф Неверский заклинает всадника провещиться: «Я — твой рыцарь Джьюффри, воспитанный при твоём дворе, отвечает он, а эта женщина, с которой я так свиреп и жесток, — жена рыцаря Берлингъери, который был так мил тебе. Увлечённые друг другом к нечестной страсти, мы с общего согласия впали в грех, который довел ее до убийства мужа, дабы свободнее было творить худое. Так пребывали мы во грехе до смертного недуга, но оба успели покаяться и исповедать свой проступок, и Господь взыскал нас своим милосердием, заменив нам вечные муки ада временным мучением чистилища. Знай, что мы осуждены и таким, как ты видел, образом совершаем свое очищение».

Эта чистилищная легенда перенесена у Боккаччо¹⁷⁷ в Равенну, на новые лица, и освещение другое: всадник, преследующий красавицу, был когда-то влюблен в нее, но, презренный ею, решил на самоубийство, а она, скончавшись без покаяния, «ибо считала, что не только тем не погрешила, но и поступила, как следует, осуждена была на адские муки». Не только мотивы наказания другие, но и самое видение служит неожиданным целям: Настаджьо дельи Онести показывает его неприступной красавице, за которую он ухаживал, для того, чтобы нагнать на нее страх. И он не только добился своей цели, но и «все другие жестокосердные равеннские дамы так напугались, что с тех пор стали снисходить к желаниям мужчин гораздо более прежнего». Так обошелся Боккаччо с сюжетом загробной легенды, вынося из нее не угрызения совести, а призыв к любви. Так и в новелле о двух сиенцах¹⁷⁸, построенной на таких же легендарных мотивах. Тингочьо, умерший ранее своего товарища Меуччо, явившись к нему, по уговору, из чистилища, приносит веселые вести: он любил куму и боялся за то кары, а в чистилище, оказывается, «кумы не берутся в расчет», — и Меуччо издевается над собой, что стольких кум пощадил на своем веку, и, простившись с своим невежеством, отныне стал мудрее.

Обе легенды прошли в новеллу одним и тем же путем: остались схема и образы, но то и другое раскрылось для нового понимания. Принадлежит ли оно Боккаччо, или он выбрал из готовых уже обра-

боток сюжета то, что пришлось ему по вкусу? Изменения в новелле о Настаджьо могли быть навеяны чисто светскими представлениями, отразившимися в «Lai de trot»^{39*}, у Андрея Капеллана и в каталонском «Salut d'amour»: о плачевной участи тех, кто при жизни не внял голосу любви¹⁷⁹. В таком случае характерен был бы выбор, не художнический прием.

С последним мы знакомимся, обратившись к источнику пятой новеллы пятого дня. Старый летописец Фаенцы рассказывает о взятии и разграблении города: один красильщик спасается бегством в Кремону с женой и двумя сыновьями, позабыв дочку двух или трех лет. Двое братьев названных, *fratres jurati*, разграбили его дом, один из них, родом из Пармы, захватил с собой девочку; по его смерти его товарищ воспитывает ее; в Кремоне, куда он вернулся, все считают ее его дочерью. Здесь в нее влюбились молодой кремонский дворянин и ее собственный брат; между ними происходит ссора, привлекая, в числе прочих, и приемного отца. Признание совершается внезапно и не мотивированно: приемный отец девушки неожиданно спрашивает ее брата, кто он, и что привело его в Кремону; шрам, оказавшийся за ухом красавицы, помогает разъяснить дело, и рассказ кончается ее браком с кремонским дворянином.

Боккаччо отнесся к этому сюжету с тактом настоящего рассказчика: до второй половины новеллы мы остаемся в убеждении, что девушка — дочь одного из двух ломбардцев, отвечающих безымянным солдатам летописи; мы не ожидаем развязки, тем она интереснее. Умирая, Гвидотто оставляет своему приятелю Джьякомино «девочку лет, может быть, десяти». Джьякомино поселяется с нею в Фаенце, где за ней ухаживают Джьянноле и Мингино. Из приятелей они становятся врагами; оба присватались бы к ней, если б было на то согласие родителей, и вот каждый из них задумал овладеть ею тем способом, который будет ему удобнее. Боккаччо отдалил, таким образом, мотив ссоры, чтобы вставить эпизод, раскрывающий перед нами итальянский *intérieur** Джьякомино, со старой, досужей служанкой и потешным, добродушным слугой Кривелло; их вмешательство напоминает помощную роль паразитов в любовных интригах римской комедии. Влюбленные молодые люди обращаются к их помощи, один — к слуге, второй — к служанке, и те обещают провести их к девушке, когда отца не будет дома. Настал урочный час, Джьянноле и Мингино настороже, ждут условленного знака, а между тем Кривелло и служанка стараются услать друг друга: «За-

* Домашний обиход (франц.).

чем не пойдешь ты теперь спать, зачем путаешься по дому?» — «А ты зачем не идешь за своим хозяином, чего ждешь, коли уже поужинал?» — Когда Джьянноле проник к девушке и готовился увезти ее, Мингино явился на ее крик, и происходит свалка; виновники посажены в тюрьму. На другой день, когда родственники молодых людей пришли к Джьякомино просить за них, он изъявляет свою готовность, тем более, что и оскорбленная девушка — фаентинка, «хотя ни я, ни тот, кто поручил мне ее, никогда не довелись, чья она дочь», — и он рассказывает тот эпизод о разгроме Фаенцы, с которого летописец начал свой рассказ: девушка оказывается приемышем Гвидотто и взята из дома, ограбленного им в Кремо-не. «Был там в числе прочих некий Гвильельмино да Медичина, участвовавший с Гвидото в том деле и отлично знавший, чей дом ограбил Гвидотто». Увидев в толпе его хозяина, он окликнул его: «Слышь, Бернабуччо, что говорит Джьякомино?» Тому вспоминается его потерянная дочка; это наверно она и есть, подсказывает Гвильельмино; не помнишь ли у ней какой-нибудь приметы? — У нее был шрам, в виде крестика, над левым ухом. — Признание спешит к концу: Бернабуччо просит показать ему девушку, поражен ее сходством с матерью, нашелся и шрам. «Это, братец, дочь моя!» — обращается он к Джьякомино, и девушка, движимая тайной силой, не противится его объятиям и плачет вместе с ним.

В конце новеллы Боккаччо, по обыкновению, всех устраивает: является жена Бернабуччо, родственники, заключенные выпущены, даже Мингино женят. Это, может быть, лишнее, но в общем получилась, вместо сухого рассказа, живая картина с бытовыми подробностями, не рассказ третьего лица, начинающего с начала, потому что он успел все узнать и расположить в последовательности, а яркий факт, как он захватывает вас в действительности, последовательно, иногда нечаянно раскрываясь в своих причинах и следствиях. — Концентрация действия, начало рассказа из середины — житейское наблюдение и вместе художественный прием: чем реже прибегает к нему Боккаччо, тем любопытнее его отметить.

Другие, не художественные соображения вызывает знаменитая новелла о трех кольцах¹⁸⁰, прототип «Натана Мудрого» Лессинга. Она раскроет нам другие интересы, связанные с вопросом об источниках «Декамерона».

В еврейской среде сложился рассказ, который Соломон бен Верга (XV в.) приурочил к арагонскому королю Дон Петро Старшему (1094–1104). Король задает одному еврею вопрос: какая из двух религий лучше, христианская или еврейская? Тот сначала отвечает

уклончиво, затем, попросив трехдневной отсрочки, является рассерженный и рассказывает следующее: «Месяц тому назад уехал мой сосед, оставив двум своим сыновьям два драгоценных камня. Придя ко мне, они попросили меня объяснить им свойства и особенности камней, и когда я ответил, что никто не в состоянии лучше это сделать, как отец-ювелир, они выбрали меня и побили». — Король говорит, что братья поступили дурно и заслуживают наказания, а еврей применяет свою притчу к Исаву и Иакову и отцу небесному, великому ювелиру, который один лишь знает отличие камней.

Третий камень, или перстень в какой-нибудь разновидности этого рассказа, распространил сравнение: вопрос касался уже не двух, а трех религий. В «Римских Деяниях»¹⁸¹ и в старофранцузской притче¹⁸² он стал решаться в откровенно христианском смысле: некто, умирая, оставляет своим трем сыновьям по перстню; перстни похожи друг на друга, но между ними настоящий, драгоценный, лишь один. По смерти отца поднимается между братьями спор, ибо каждый стоял за подлинность своего перстня. Происходит испытание: только один из перстней проявляет над больными свою целительную силу, другие — бездейственны. — Толкование притчи такое: отец — господь наш Иисус Христос, три сына — иудеи, сарацины и христиане; лишь последние владеют чудодейственным перстнем.

Ближе к настроению еврейской легенды две итальянские, добоккаччиевские; как там, вопрос о преимуществе одного из трех камней, перстней, религий оставлен открытым; рассказывает и толкует притчу еврей, его совопросник — Саладин, тип рыцарственного, свободомыслящего, великодушного властителя, перешедший из Средних веков в рассказы «Novellino» и к Боккаччо¹⁸³. Предание о нем, внесенное в хронику Ененкеля, объясняет его роль в следующих новеллах: рассказывается, что, умирая, Саладин задумал обеспечить посмертную участь своей души, велел расколоть на три части драгоценный, доставшийся от предков, стол из сапфира и завещав по части верховному существу, которого почитала каждая из трех господствующих религий. Эта объективная точка зрения уступила христианской в двух повестях, одинаково приуроченных к смерти Саладина: в *Chronique d'Outremer* (XIII в.) он вызывает на спор багдадского калифа, иерусалимского патриарха и еврейских мудрецов: ему хочется узнать, какой из трех законов лучше. Спор его не убедил, но, распределяя между тремя религиями свое достояние, он все же завещает лучшую часть христианам. В одном латинском сборнике XIII века говорится о таком же прении. Моя вера лучше,

утверждает еврей, если б мне пришлось ее оставить, я избрал бы христианскую, пошедшую от нее. Таков и ответ мусульманина, один лишь христианин заявляет, что от своей веры он ни за что не отступится — и это действует на Саладина: христианство выше других религий, говорит он, я избираю его¹⁸⁴.

Итальянские легенды соединяют имя Саладина с схемой трех перстней, но христианского освящения в них нет. «Novellino»¹⁸⁵ рассказывает: когда однажды Саладин был в денежной нужде, ему посоветовали обойти одного богатого еврея и затем обогатить его. Саладин задает ему вопрос, какая вера лучше, полагая, что если он укажет на еврейскую, его уличат в принижении мусульманства, если предпочтет его, можно будет его спросить, почему же он держится еврейской веры? Еврей отвечает притчей об отце и трех сыновьях и драгоценном перстне: каждый из сыновей пристает к отцу с просьбой завещать ему этот перстень; тогда отец заказывает золотых дел мастеру сделать еще два, совершенно схожих с настоящим, и, умирая, каждому из сыновей дарит наедине по перстню. У кого из них настоящий, про то знает лишь их отец. Так и религий три, отец наш ведает, какая из них истинная, а мы, его дети, полагаем, что истинная вера именно та, которую каждый из нас держит.

В «Aventuroso Siciliano»¹⁸⁶ место действия в Вавилонии, имя еврея — Ансалон; Саладин, которому необходимы были деньги для войны с христианами, ставит ему коварный вопрос — о трех религиях; ответ и толкование те же: один лишь из трех перстней настоящий, одна из трех вер истинная; какая — я не знаю: отец отдал настоящий перстень тому, кого пожелал иметь своим наследником.

Новелла Боккаччо — лишь стилистическое развитие схемы итальянских. Действующие лица — Саладин, султан Вавилона или Вавилонии, растративший свою казну в различных войнах и больших расходах, — и александрийский еврей Мельхиседек. Три перстня применены к трем законам, «которые Бог-отец дал трем народам...; каждый народ полагает, что он владеет наследством и истинным законом, веления которого обязан исполнить; но который из них им владеет — это такой же вопрос, как и о трех перстнях»¹⁸⁷.

К новому освящению вопроса, скрытого под аллегорией трех перстней, новелла Боккаччо ничего не принесла; к характеристике его религиозного мирозерцания она могла бы послужить лишь в том случае, если б дозволено было предположить с его стороны выбор между ортодоксальной версией «Римских Деяний» и итальянскими, оставляющими решение открытым. Боккаччо мог просто воспользоваться последними, потому что они были под рукою, ходили в об-

ществе, как и теперь еще рассказ о трех кольцах известен в Сицилии и Умбрии. Если он несколько раз обрабатывался в итальянской литературе XIII–XIV века, то заключать из того о началах религиозной терпимости в общественной среде надо лишь осторожно. Повесть носит на себе печать своего происхождения, недаром ее рассказывает еврей: такой аполог мог быть сложен лишь иноверцем, поставленным в необходимость считаться с тиранией господствующей или торжествующей церкви, не противореча — и не сдаваясь, робко заявляя и свое право на искание истины; «не одним лишь путем можно дойти до познания столь важной тайны»¹⁸⁸, говорит Симмах^{40*}, защищая веру предков от победоносного христианства. Таково и настроение аполога: он мыслим в религиозных отношениях Испании и южной Италии арабско-норманнской поры; в основе это аполог страха, не свободной мысли, он мог ответить ее чаяниям, насколько вообще сожителство разных религиозных толков едет к уступкам и ослаблению одностороннего гнета, но лишь у Лессинга рамки старой притчи раскрылись для более широкого и человеческого положения. Между наивным рассказом «Novellino» и «Натаном Мудрым» прошли века развития, как между эпизодом одной грузинской, очевидно, христианской легенды и сценой в «Cymbalum Mundi» Bonaventure Des Pépеге^{41*}.

В легенде рассказывается о бедном старике, который ропщет на судьбу и которого ангел переносил сонного в рай. Здесь ему представляется ряд аллегорических видений; одно из них такое: люди тянут огромный камень в разные стороны и не могут сдвинуть с места; камень означает бога, те, кто тащит его, одни — грузины, другие — русские, третьи — татары; каждый старается захватить его, каждый хвалит свою веру, а о том никто не подумает, что бог — один для всех, и что отдельно он никому не принадлежит¹⁸⁹.

Des Periers переносит нас в Афины, в навечерии вакханалий; Меркурий гуляет с приятелем по городу, заходит в цирк, где три человека бродят, отыскивая в песке осколков философского камня — откровенной истины; имена искателей: Cubercus (Bucerus), Rhetulus (Lutherus), Drarig (Gérard Roussel)^{42*} говорят сами за себя; а философский камень раздробил сам Меркурий. «Неблагоразумны вы, говорит он ищущим, что так трудитесь и стараетесь, выискивая в песке кусочка камня, обращенного в порошок; вы только время тратите даром на то, чего нельзя найти, чего, быть может, там и нет. Скажите, однако, вы ведь говорите, что сам Меркурий раздробил камень и разбросал по цирку? — Да, Меркурий. — Бедные вы люди, верите Меркурию, великому вчинителю всех злоупотреблений и об-

манов! Разве не знаете вы, что он своими доводами и убеждениями заставит вас принять пузыри за фонари и медные сковороды — за облака? Неужели же у вас не явилось сомнение, что он мог дать вам какой-нибудь булыжник с поля, или песку, уверив, что это и есть философский камень, дабы посмеяться над вами и потешиться над вашими усилиями, гневом и распрями, пока вы чааете отыскать то, чего нет?»

На новелле о трех кольцах следовало остановиться: на ней основывали, как известно, мнения о религиозной терпимости Боккаччо; мы искали в ей отражения его личного понимания старого унаследованного сюжета — и не нашли его новатором. Иначе в повести о ларцах¹⁹⁰, где фатализм народной сказки испарился в ее назидательном применении. Непосредственного источника новеллы, к которому восходит, вероятно, и Тауэр^{19143*} мы не знаем. Флорентийский рыцарь Руджьери служит у испанского короля Альфонса, видит, что он дарит щедро, но не по заслугам, а его самого обходит. Полагая, что это служит к умалению его славы, он решил покинуть двор, и король отпускает его, подарив ему мула и наказав одному своему приближенному присоединиться к рыцарю, как бы ненароком, замечать все, что он станет говорить, а на другое утро вернуть его ко двору. По дороге они остановились, чтобы дать помочиться лошадям, но конь Руджьери сделал это не в показанном месте, а среди реки, где они остановились поить. «Бог тебя убей, тварь ты такая, совсем, как твой хозяин!» — Ближний человек заметил эти слова, и когда на другой день они вернулись ко двору, король попросил Руджьери объяснить ему свое обращение к мулу. «Я сравнил вас с ним, отвечает Руджьери, потому, что как вы дарите, кому не следует, и не даете, где надо, так и он не помочился, где надо было, а там, где не подобало». — Не моя в том вина, а в твоей доле, не позволявшей мне одарить тебя. Что это так, я докажу тебе на деле, говорит король и ведет его в обширный покой, где по его приказанию поставили два больших запертых ларца: в одном из них царский венец и скипетр, держава и всякие драгоценности, другой полон земли: выбери, какой хочешь, и посмотри, я ли несправедлив к твоим доблестям, или твоя доля. Выбор Руджьери падает на ларец с землею, но король решается воспротивиться усилиям судьбы и, подарив Руджьери ларец, которого она его лишила, отпускает его домой.

Мотив двух или трех ларцов, всегда связанный с идеей судьбы, несколько поднятый в своем значении в «Венецианском купце» Шекспира, встречается в разных сказочных приурочениях¹⁹². Для

источника Боккаччо важна более определенная схема: служилого человека, отпущенного без награды, потому что такова его судьба.

В «*Avventuroso Siciliano*»¹⁹³ некий рыцарь служит у английского короля и также считает себя обойденным его милостью, тогда как другие одарены без разбора. Следует эпизод с мулом, которого рыцарь убивает: так отомстил бы он его хозяину! Король прослышал об этом и, узнав, в чем дело, богато одаряет рыцаря. Эпизода с ларцами нет, он скорее выпал в оригинале повести, несколько скомканной, чем был введен Боккаччо. — Подобная же схема могла быть известна автору немецкого «*Руодлиба*»^{44*} и лишь разбиться в его изложении: Руодлиб служит верой и правдой нескольким господам, но ничего не заслужил у них; тогда он решается поискать счастья на чужбине, у «большого рыцаря», который, отпуская его от себя, предлагает ему на выбор: одарить его казной, либо мудрыми изречениями. Руодлиб выбирает последнее, но царь дает ему еще два серебряные, снаружи обмазанные тестом, коровая, наполненные золотом и разными драгоценностями, содержимого которых он не знает, но которые он должен вскрыть в присутствии матери и невесты. Коровой отвечают ларцам¹⁹⁴ и, быть может, стояли прежде в связи с мотивом, что Руодлиб удалился, ничего не заслужив.

Идея «доли», затушеванная в «*Avventuroso Siciliano*» и «*Руодлибе*», выступает ярко в повести «*Katha-Sarita-Sagara*»: в городе Лакшапуре жил царь Лакшадатта, всех щедро одарявший, и был у него слуга, по имени Labghadatta, день и ночь стоявший у ворот, с полосой кожи на бедрах, вместо одеяния, но царь ничего не давал ему, хотя видел его храбрость на охоте и в битве. На шестой год он ощутил к нему жалость: «Почему бы не дать ему чего-нибудь, но скрытно, чтобы испытать, искуплена ли его вина, и обратит ли на него свой лик счастливая доля или нет?» В присутствии всех он дружелюбно подозвал его к себе и велит ему произнести какое-либо свое изречение. Тот говорит: «Счастье всегда нисходит на человека состоятельного, как реки наполняют море, а бедняку не показывается и на глаза». В награду за это царь дает ему лимон, наполненный драгоценностями, о чем присутствующие сожалеют, полагая, что то — простой лимон. Какой-то нищий выпрашивает его у слуги, в обмен платья, и подносит царю, который удивлен и опечален, что вина бездельного еще не стерта. На следующий день повторяется та же сцена дара и обмена; так и в третий раз; на четвертый бездельный роняет лимон, драгоценности из него выкатились, а царь говорит: «Этой хитростью я хотел дознаться, взглянет ли на него счастье, или нет; теперь его вина стерта». И он одаряет и возвышает бедняка¹⁹⁵.

Если в индийской повести выбор из нескольких ларцов заменен рядом неудач с одним и тем же даром, то русская сказка возвращает нас к сцене Боккаччо, но с иным разрешением: Данило служит у царя, но ему ни в чем не везет, и дело у него не спорится. Взял царь, насыпал три бочки, одну — золотом, другую — углем, третью песком, и говорит Даниле: «Коли выберешь золото, быть тебе царем, коли уголь — ковалем, а если песок, то взаправду ты несчастный: бери себе коня и сбрую и уходи из моего царства». Данило выбрал себе бочку с песком.

Подобный народный рассказ мог быть источником новеллы Боккаччо; он не изменил его сути, но ее фаталистическое содержание служит ему примером щедрости или великодушия испанского короля, как в другом случае та же идея неизбежности судьбы получила у него своеобразное освещение: судьбы, обусловленной роковой красотой.

Мы имеем в виду прелестную новеллу об Алатиэль¹⁹⁶; ее имена¹⁹⁷ и место действия¹⁹⁸ указывают, может быть, на арабский Восток; приключения напоминают отчасти канву романа Ксенофонта Эфесского и одну сказку «1001-й ночи», там и здесь с сюжетом красавицы, Антии или Сирийки, подвергающейся на далеких путях и среди тысячи случайностей опасности потерять свою честь — и остающейся целомудренной. У Боккаччо остается лишь внешний вид, заверение целомудрия, видимость идет за суть, все дело в вере; и почему бы нет, по пословице, уста от поцелуя не умаляются, а как месяц обновляются? Это героическая повесть наизнанку, торжествует не добродетель, а нечто другое, чего мы не назовем порочностью: в нем слишком много наивного, бессознательного, неменяемого. Надо было сильно переработать тип невинной красавицы, преследуемой рядом злополучий, чтобы придти к такому радикальному его превращению, но очень вероятно, что Боккаччо имел в виду не рассказы этого рода, а какой-нибудь другой, в котором роковое нецеломудрие было основной ситуацией. Такова повесть «Katha-Sarita-Sagara», которая могла дойти до Боккаччо в отражении какого-нибудь мусульманского пересказа¹⁹⁹. Самара, король видьядгаров, проклял свою дочь Анангапрабгу за то, что в самомнении своей красоты и юности она отказывалась от брака: она сойдет на землю, станет человеческим существом и никогда не будет счастлива в супружестве. Она родится под именем Анангарати, как дочь короля Магаварахи, и также обнаруживает неохоту к браку, чванясь своей красотой: ее мужем должен быть человек красивый, храбрый, обладающий каким-нибудь диковинным умением. Являются четыре соискате-

ля: один — судра, чудесный ткач, второй — вайсья, понимающий язык всех зверей и птиц, третий — кшатрия, всех превосходящий умением владеть мечом, четвертый — брахман Дживадатта, некрасивый собою вследствие тяготеющего на нем проклятия (он полюбил дочь одного отшельника), поклонник богини Дурги, силой которой он оживляет мертвецов. Никто из них не нравится красавице, да и астролог объявляет, что она — видьядгара, проклятие которой кончится через три месяца, и ее брак совершится на небе. В означенный срок девушка действительно обмирает, и Дживадатта в отчаянии, что не в силах ее оживить, готов убить себя, когда является Дурга, останавливает его, вещает о доле Анангапрабги и дает ему меч, с помощью которого он станет переноситься по воздуху и будет непобедим. Дживадатта летит в царство отца Анагапрабги, побеждает его в бою и понуждает выдать за него дочь. Некоторое время он живет с ней счастливо, но затем ему захотелось вернуться на землю, в смертный мир, на что дальновидная жена соглашается лишь неохотно. По ее просьбе они останавливаются отдохнуть на горе; здесь начинаются любовные приключения Анангапрабги. Первое напоминает мотив, знакомый средневековой повести и народной, напр., сербской песне: влекомый роком, Дживадатта просит жену спеть что-нибудь; сам он заснул, а песня привлекает внимание короля Гаривары, охотившегося там и искавшего, где бы выпить. Он увлечен красавицей, она безумно влюбилась в него, сама открывается ему, велит взять волшебный меч мужа и побуждает к бегству, пока тот не проснулся. У нее явилась было мысль схватить своего милого и улететь с ним на небо, но ее предательство лишило ее знания, вспомнилось и проклятие отца, и она опечалилась. Король утешает ее: от судьбы не уйти, как от своей собственной тени. Она уезжает с ним, а муж, проснувшись, хватился ее и меча, загоревал, ищет на горе и в лесах, но напрасно. В одной деревне он встретил брахманку; она — вещая, потому что даже во сне ей не видится никто, кроме мужа, все мужчины ей братья, и она не отпускает ни одного гостя, не учествовав его. Она-то и говорит Дживадатте, что его жена увезена: такова ее судьба, что она покинет и короля и будет жить с другими. Эти слова вразумили Дживадатту: он оставил мысль о жене, начинает странствовать по святым местам и вести жизнь отшельника. — Между тем Анангапрабга убегает от Гаривары с учителем танцев, которого оставляет для молодого игрока, а у него ее отбивает его приятель, богатый купец Гираньягупта. Услышал о ее несравненной красоте царь Вирабаху, но не похитил ее, а остался в пределах честности. Когда Гираньягупта прожился,

поехал торговать, чтобы поправить свои дела; в одном городе он знакомится с рыбацким атаманом Сагараварой и с ним и с женой садится на корабль: буря разбивает его, Гиранъягупту приняло купеческое судно, а рыбак посадил Анангапрабгу на доски, связанные веревкой, и доплыл с ней до своего города, где она и стала его женой. Но она уходит от него с одним кшатрией, а затем отдается королю Сарагаварману. Тут кончилось и проклятие, бывшее причиной того, что она, погнушавшаяся одним мужем, проявила такую страстность ко многим мужьям: она успокоилась с своим супругом, как на лоне моря успокаиваются реки.

В новелле Боккаччо нет вступительного эпизода с проклятием, объясняющим роковую долю красавицы, но идея судьбы выражена ясно: Памфило желает доказать своим рассказом, что ни одно человеческое желание не застраховано от случайностей судьбы, и говорит о «роковой красоте одной сарацинки, которой, по причине ее красоты, пришлось в какие-нибудь четыре года сыграть свадьбу до девяти раз»²⁰⁰. Алатиэль отправлена отцом, султаном Вавилонии, в замужество к королю дель Гарбо, но ее корабль разбит бурей, и она поочередно попадает в руки Периконе де Висальго, его брата, генуэзских корабельщиков, морейского принца, афинского герцога, сына константинопольского императора, султана Осбека, его приближенного Антигона, купца из Кипра — и наконец своего нареченного жениха, которого она заверила в своей девственности и с которым долгое время жила в веселии. На меня это ироническое заключение с следующей затем легкомысленной выходкой — об устах, не умяляющихся от поцелуя, — действует, как сознательный диссонанс, неожиданно разрешающий мелодию фатализма. Он наполняет новеллу об Алатиэль; нет проклятия отца, его заменила идея красоты, культ которой обновился с обновлением гуманистических интересов. Она — неотразима: Фьямметта, покинутая Памфило, видит в ней свое несчастье²⁰¹, Алатиэль — свой рок²⁰². Кто бы ни увидел ее, не может не влюбиться, не пожелать овладеть ею. Когда в конце рассказа, готовясь открыться служителю своего отца, Антигону, она говорит ему, что желал бы скорее умереть, чем вести жизнь, какую вела²⁰³, она несомненно говорит от сердца, в полном сознании, что пережитое ею было и бедствием и позором. А между тем переживала она его как-то бессознательно, горя и отдаваясь, чередуя слезы и примирения с судьбой. Ее любовник Периконе убит своим братом, Маратом, с целью овладеть ею; она много сетовала о том, а затем, привыкнув к Марату, забыла о Периконе, и ей начинает казаться, что все обстоит благополучно²⁰⁴;

сын константинопольского императора, Константин, похитил ее у афинского герцога; она оплакивает свое несчастье, но «затем, утешенная Константином, она, по примеру прошлого, начала находить удовольствие в том, что уготовила ей судьба»²⁰⁵. Она может показаться ветреной, живущей моментами наслаждения и короткими приливами неглубокого горя, но лишь так психологически понятая она и могла явиться безотчетной игрушкой судьбы, прирожденной ей с красотой, и фаталистический тип народной сказки — стать живым образом, симпатичным в своей человеческой слабости.

Это «очеловечение» типа мы склонны приписать художническому почину Боккаччо; именно желание определить характер этого почина и побудило нас сопоставить несколько новелл Боккаччо с другими, которые могли быть его источниками, но в большей части случаев служат лишь свидетельством, что схемы его новелл существовали в более ранних литературных и народных пересказах. Это лишает нас возможности усчитать значение его личного вклада, сознательного выбора и тех изменений, которые он счел нужным предпринять в содержании унаследованных сюжетов.

IV

Попробуем подойти к тому же вопросу с другой стороны: со стороны стиля.

Уже одно сравнение новеллы Боккаччо с предшествовавшим ему литературным рассказом обличает большую разницу: там все схематично, зачаточно в фразе и плане, здесь все развито, чувствуется стремление к полноте, нередко переходящей в излишество. Боккаччо видимо и сознательно выписывает новеллу, внося в ее обработку не только свой психологический опыт, но и неистощимый запас формул и оборотов, вычитанных у классиков. Можно сомневаться в состоятельности этого сочетания: иной раз цicerоновский период, общее место софизма кажется не в ладу с содержанием и положениями рассказа; речь излишне расчленяется и изобилует риторическим повторением вопроса, антитезами; эпитет утомляет своей обязательностью, преобладанием превосходной степени над положительной: красивейший, величайший и т. д. Мы уже знаем, что эта несоразмерность стиля и содержания у Боккаччо древняя, начиная с «Филострато» и «Филоколо»²⁰⁶. Цель искупала средства: надо было поднять прозу новеллы до прав литературного рода, а где было найти для этого внешний стилистический материал, как не у классиков? Они были образцами изящного, на них воспи-

тался культ «украшенного» слова, их приемы обязывали писателя, из них брали огульно, неразборчиво, закупленные поэзией звучной речи; они и полонили своей фразой и риторикой и воспитывали вкус к более свободному творчеству.

Защита ораторского и риторского искусства у Боккаччо в его «De Casibus»^{20746*}, вызванная панегириком Цицерону, переходит в похвалу нарядного, мерного слова (*moderata*) вообще. Дар слова — это то, что отличает нас от животных, орган человеческой мысли, науки, говорит он; но есть два рода речи: та, которой мы научаемся у кормилицы, простая, грубая, общая всем, и другая, которую бессознательно усваивают немногие уже в летах, украшенная, цветистая, связанная известными правилами. Какой же неразумный не предпочтет последнюю и не потщится очистить и сделать изящным орудие, служащее столь высоким целям? Не всегда же мы обращаемся лишь к слугам, чтобы они подали нам пищу, не все беседуем с крестьянином о сельских нуждах; обращаться с такою же речью к Творцу неприлично, да и в иных случаях неумелая речь приводила к нежеланной плачевной развязке, ибо говорящий не владел искусством слова, смотря по обстоятельствам, то сурового и колкого, то умиротворяющего, изящного и красивого или полного наставительности, поддержанного соответствующей дикцией — когда, например, надо умиловить разгневанного властителя, развеселить печального, ободрить коснеющего, поддержать погрязшего в лени и сладострастии. Вот почему надлежит прилагать всякое старание к украшению речи; это не только требование необходимости, но и простого приличия: мы ведь не ограничиваемся тем, что защищаемся от холода и солнца крышей и стенами из дерна и тростника, а поручаем устройство наших жилищ ученым мастерам; ту же заботу обнаруживаем мы и в одежде, утвари, пище. Как же пренебречь нам речью, если только найдутся учителя? Она, прельщая слух, увлекает волю и услаждает ум. Как согласное созвучие струн, овладевая нашим духом, на первых порах как бы растворяет его своею сладостью, а затем собирается в один аккорд, так украшенная речь, воспринятая душою, вначале нежно берedit ее и затем захватывает всецело, и слушающие стоят изумленные, неподвижные, готовые отдаться говорящему.

Это, в сущности, похвалы ораторской риторике, но стилисты ранней поры Возрождения неразборчивы в своих литературных образцах, и проза «Декамерона», тщательно выработанная, указывает на такое смешение. Именно ее стилизация является одной из главных заслуг Боккаччо — хотя он видимо ее отрицает: за-

щищая свои рассказы в введении к 4-му дню, он говорит, что писал их «не только народным флорентийским языком, в прозе и без заглавия, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем»²⁰⁸. «Без заглавия» передает «*senza titolo*»; это точно, но требует объяснения, ибо не выражает того, что имеет в виду.

«Декамерон», т. е. десятидневник, не заглавие, выражающее содержание труда, во всяком случае ничего не обещающее, скромное; это и хотел, по-видимому, сказать Боккаччо, играя двойным значением латинского *titulus*: слава, известность — и заглавие. Когда-то Фьямметта превозносила его стихи *con sommo titolo* (предисловие к «Тезеиде»), т. е. давала им высокую цену; о себе Боккаччо говорит в одном из юношеских писем, что он живет *sine titulo*²⁰⁹, т. е. без славы, невидно; наоборот, выражение Фьямметты о своей книжке, что она обойдется без «красивых миниатюр или пышных заглавий»²¹⁰, передает овидиевское «*Nec titulus minio... potetur*»²¹¹. Изгнанный из Рима отчасти за свою «*Ars Amatoria*», Овидий посылает туда свой труд: он печален, как его автор, не расписан; в этом смысле о нем и говорится далее: у тебя нет (расписного) титула, но тебя узнают по цвету²¹²; кто тебя отринет, тому скажи: Взгляни на мое заглавие, я не наставник любви²¹³; когда вступишь в мой дом, увидишь своих братьев: одни открыто показывают свои заглавия, три другие²¹⁴ прячутся в темном углу²¹⁵. — Они только скрывают свои заглавия, будто стыдятся. Средневековые переписчики поняли *sine titulo*, как заглавие, надписывая им три книги *Amorum*; так обозначает их и Боккаччо в комментарии к «Божественной Комедии»: их можно так назвать, говорит он, потому что у них не один, цельный сюжет, от которого можно было бы отвлечь заглавие, а множество меняющихся от одного стиха к другому²¹⁶. В этом смысле и «Декамерон» был бы книгой *sine titulo*.

Но это не все. Когда Боккаччо впервые выступил на защиту своего труда, он, очевидно, еще не стыдился его содержания, а заявлял лишь то, что говорил о себе Овидий: что на великие сюжеты он неспособен, пашет крохотное поле²¹⁷; в таком случае выражение *senza titolo* означало бы, что «Декамерон» написан «без претензий», не про тех, кто учился в Афинах, Болонье или Париже, не для изощривших свой ум в науках, а на потеху молодух, для которых «было бы глупо выискивать и стараться изобретать вещи очень изящные и полагать большие заботы на слишком размеренную речь»²¹⁸; надо было рассказывать пространно, имея в виду не учащихся, а тех, «которых едва хватает на прялку и веретено»²¹⁹. И вместе с тем в «заключении» «Декамерона» Боккаччо нашел нужным огово-

рить именно свой стиль, изложение; он, стало быть, дорожил тем и другим, и мы вправе сомневаться в его искренности. Нам знакома его скромность, всегда подбитая сознанием, что у него есть право на зависть. Он писал без претензии, а «бурный и пожирающий вихрь зависти», долженствующий «поражать лишь высокие башни и более выдающиеся вершины деревьев», поразил и его, всегда старавшегося «идти не то что полями, но и глубокими долинами»²²⁰. Но «одна лишь посредственность не знает зависти»²²¹, и «потому да умолкнут хулители», оставив его при своем²²². Так говорят лишь о том, чему дают известную цену; цену относительную: «Декамерон» дописывался в ту пору, когда Боккаччо обуяла исключительная любовь к классической, латинской поэзии, и его итальянские произведения казались ему чем-то ребяческим и жалким. В этом, может быть, другое, на этот раз искреннее объяснение его собственной оценки «Декамерон»: без претензии; все вместе могли быть вызваны критикой, которую встретила его книга при своем появлении.

Как старательно трудился Боккаччо над стилем и композицией «Декамерона», иное развивая, иное выключая, в этом легко убедиться, сравнив, например, типы стариков в «Амето»²²³ и «Декамероне», И, 6, и две новеллы, дважды обработанные автором на расстоянии каких-нибудь десяти лет: в «Филоколо», кн. V, в эпизоде любовных бесед, которыми руководит Фьямметта²²⁴, и в десятом дне «Декамерона», в новеллах 4-й и 5-й. Содержание первой пары рассказов, мотивы которых попали, вероятно, из какого-нибудь еврейского источника и в нашу «Палею», следующее: некий рыцарь тщетно ухаживает за женой другого; чтобы отвязаться от него, она ставит ему, как условие своей любви, требование, исполнение которого кажется ей невозможным: доставить ей в январе цветущий сад. Рыцарь исполняет это с помощью некроманта, и красавица смущена; выведав от нее причину ее печали, муж настаивает на том, чтоб она сдержала свое слово, и она идет; когда рыцарь узнает, что она явилась к нему лишь по желанию мужа, он, пораженный его великодушием, отказывается от своих прав, а некромант, в борьбе того же чувства, — от платы, выговоренной за его услугу. Кто из троих проявил более великодушия: муж, рыцарь или волшебник? Об этом долго рассуждают собеседники в «Филоколо»²²⁵; в «Декамероне», где этому рассказу отвечает 5-я новелла 10-го дня, этот вопрос едва намечен²²⁶. «Филоколо» помещает место действия в Испании; в «Декамероне» география другая: Фриули, и именно Удине; все действующие лица, кроме некроманта, названы по именам, в «Филоколо» только двое, и имена другие: рыцарь Тарольфо и некромант Тебано. Одно новое

лицо введено в новеллу «Декамерона»: женщина, которая служит рыцарю для посылок к его даме и передает ему о ее желании — иметь чудесный сад; но это мелочная подробность, ничуть не обогащающая действия. Важнее выключение целого эпизода из новеллы в «Филоколо», занимающего почти ее половину. В «Декамероне» рыцарь посылает по всем краям света искать кого-нибудь, кто бы устроил ему требуемую диковинку; является волшебник и своими чарами создает сад. Все это рассказано в нескольких строках. В «Филоколо» сам рыцарь отправляется на поиски, объехал весь запад, очутился в Фессалии; однажды на заре он идет по полю, когда-то обогренному римскою кровью (фарсальское); пошел один, чтобы свободнее было предаваться грустным мыслям и видит маленького, сухопарого, бедно одетого человека, собирающего травы. Между ними завязывается разговор. «Разве ты не знаешь, где ты? — спрашивает Тарольфа незнакомец: — яростные духи могут здесь учинить тебе зло». — «Моя жизнь и честь в руках господ, да и смерть была бы мне мила». — «Почему так?» — допрашивает незнакомец. — «К чему говорить?» — нехотя отвечает рыцарь, не ожидая себе помощи, тем не менее он рассказывает, в чем дело, и слышит упрек, что по платью о людях не судят, что под рубищем скрываются порой сокровища знания. Незнакомец оказывается некромантом из Фив; согласившись с рыцарем за половину его состояния устроить ему сад, он едет с ним, — и мы присутствуем при сцене заклинаний и чар. Разоблачившись, босой, с волосами, распущенными по плечам, некромант выходит из города ночью; птицы и звери и люди спят, на деревьях не шелохнутся не успевшие еще опасть листья, влажный воздух дремлет, блестят одни лишь звезды, когда он приносит жертвы и творит молитвы Гекате, Церере, всем тем богам и силам, с помощью которых он совершил столько чудес, заставляя луну достигать полноты, чего другие добивались, ударяя в звонкие тазы²²⁷, и т. д. Внезапно перед ним явилась колесница, влекомая двумя драконами: сев в нее, он мчится по всему свету: Африка и Крит, Пелий, Отрис, Осса и Монтеперо, Апеннины и Кавказ, берега Роны, Сены, Арно и царственного Тибра, Танаиса и Дуная мелькают перед нами, всюду он собирает злаки, корни и камни; когда на третий день он вернулся назад, от аромата его чудодейственных зелий драконы помолодели, сбросив старую шкуру. Затем начинается волхвование: в котле, наполненном кровью, молоком и водою, варятся принесенные снадобья, всевозможные семена и злаки, иней, собранный в прошлые ночи, мясо страшных ведьм, оконечности жирного козла, щит черепахи, печень и мозги

старого оленя. Чародей мешает все это веткой оливы, и она зазеленела, расцвела и покрылась черными ягодами; тогда он орошает чудесной жидкостью место, назначенное для сада, и посаженные там сухие тычины оделись зеленью, земля — травой и цветами. Чары исполнились.

Весь эпизод заклинания воспроизводит рассказ Овидия²²⁸ о чарах, которыми Медея возвращает юность старику Эзону; это почти перевод, кое-где с обмолвками²²⁹, мотивами из Вергилия и Лукана и распространениями: подновлена география, вместо *Tellus*^{23047*} названа Церера, самое чудо с садом подсказано той подробностью чар, где от капель, упавших на землю, она зазеленела и покрылась цветами²³¹.

Автор «Декамерона» вышел из периода центона, сумел освободиться от игры в эрудицию, пожертвовав ею для экономии рассказа, в котором проделки некроманта грозили заслонить основной мотив. Мотив остался тот же, что и в «Филоколо»: борьба великодушия, хотя нельзя сказать, чтобы преимущество психологической обоснованности было на стороне нового пересказа. В «Филоколо», когда дама убедилась в появлении сада и рыцарь напомнил ей о ее обещании, она, не зная, как быть, говорит ему, лишь бы отделаться на первый раз, чтоб он подождал, пока муж выедет куда-нибудь из города; затем она открывается мужу, и тот, не пожурив ее, ибо знал ее чистоту, по долгом размышлении велит ей пойти и исполнить, что обещала. Тарольф естественно изумляется не тому, что она явилась к нему не одна, а тому, что муж, по-видимому, никуда не уезжал; оттого он и спрашивает ее: как могла она прийти к нему, не повздорив с мужем? — В «Декамероне» многие из этих подробностей затушеваны не к ясности дела и психологической мотивировки: исчезла та растерянность, которая заставила красавицу сослаться на возможный отъезд мужа, и рыцарь дивится лишь тому, что она пришла не одна. Когда она покаялась мужу, тот, убежденный в ее невинности, держит ей речь: как опасно внимать любовным посланиям, ибо сила слов, воспринимаемых слухом и проникающих в сердце, могущественнее, чем предполагают обыкновенно, и делает для любовников все возможным. Затем он велит ей идти, но его великодушие не цельное, оно умалывается софизмом и соображением, не имеющим ничего общего с жертвой: пойдя, постарайся сохранить свою честь, а коли нет, отдайся телом, не душой; он не скрывает даже того, что его побуждает к его решению, между прочим, страх, как бы рыцарь, обманутый в своих ожиданиях, не побудил некроманта учинить с ними что-нибудь худое! — Очевидно, лишь

склонность к избылкованию подробностями, к внешнему развитию повела Боккаччо к такому ухудшению типа²³².

Образчиком риторического распространения может служить 4-я новелла десятого дня в сравнении с 13-ым вопросом V-й книги «Филоколо». Содержание напоминает флорентинскую быль о Джиневре дельи Альмьери, воспетую каким-то народным певцом XV века. В «Филоколо» имен нет, в «Декамероне» рассказ обставлен именами и итальянской географией²³³. Один рыцарь любит жену другого, но без взаимности; пока он уезжает на службу в другой город, его милая обмирает в родах, не разрешившись от бремени, и похоронена, как умершая. Проведав об этом, решившись взять с нее, хотя и мертвой, поцелуй, он тайно возвращается, проникает в склеп и, обнимая покойницу, чувствует в ней признаки жизни. Тогда он извлек ее из гробницы и ведет к своей матери; их попечениями она возвращена к жизни и родит сына. По желанию рыцаря, она остается у его матери, пока он не приедет, отбыв срок своей службы; вернувшись, он задает богатый пир, на котором присутствует и муж мнимой покойницы; ему-то рыцарь торжественно передает жену и сына.

В «Филоколо» эта повесть о великодушии рассказана довольно бедно. На пиру даму выводят в том самом платье и тех же украшениях, в которых она была похоронена; она сидит рядом с мужем и молчит, тогда как тот приглядывается к ней и наконец спрашивает рыцаря, кто она. — Не знаю, отвечает он, я вывел ее из очень скорбного места; и дама подтверждает это иносказательно: он привел меня сюда, неведомым путем, из всем желанной, блаженной жизни. Лишь после пира рыцарь ведет всех в комнату, где показывает ребенка, и совершается признание.

В новелле «Декамерона» все внимание обращено на сцену пира: получается театральный эффект, потому не производящий особого впечатления, что он сознательно предусмотрен и рассчитан главным действующим лицом. Собрав гостей, рыцарь говорит им, что намерен соблюсти в Болонье персидский обычай: там, кто хочет особо учесть друга, приглашает его к себе и показывает, что у него есть самого дорогого, уверяя, что еще бы охотнее показал ему вое сердце. Но прежде чем соблюсти это, рыцарь просит разрешить одно его сомнение: если кто-нибудь, не дождаввшись кончины верного слуги, выбросит его на улицу, а другой его подберет и излечит, вправе ли первый хозяин слуги сетовать, если второй откажется возратить его? Когда все ответили, что не вправе, рыцарь велит позвать на пир даму, которая и является с ребенком на руках: «Вот что у меня наи-

более дорого», — говорит он. Все смотрят на нее, особенно муж: ее начинают расспрашивать, она молчит по уговору. «Да она у вас немая, говорят рыцарю; кто же она такая?» — «Это тот верный слуга, которым не дорожили ближние, а я извлек из объятий смерти». — И он рассказывает, как было дело.

Предложенный нами анализ новелл в их последовательной обработке подготовил нас к общему вопросу: о Боккаччо как стилисте. Приступая к нему, не следует упускать из виду исторической точки зрения, не увлекаться, вместе с недавними беззаветными поклонниками Боккаччо, всякой его фразой, как пробным золотом; надо помнить, с другой стороны, что критического текста «Декамерона» мы до сих пор не имеем, и что многое неладное и шероховатое в его изложении может оказаться наследием переписчика. Тем не менее многое иное, столь же шероховатое, остается и в критическом тексте: наследие борьбы с латинским периодом, отчасти доказательство того, что, несмотря на несколько лет труда²³⁴, «Декамерон» все же не получил окончательной отделки. На это указывают мелкие противоречия в подробностях новелл, обратившие внимание уже одного из древних переписчиков «Декамерона», Маннелли²³⁵. Оттуда ничем не объяснимое повторение одного и того же слова в нескольких строках, на что уже в начале XVII века указывал Paolo Beni (*Anticrusca*, 1612 г.): так в новелле 10-й шестого дня слово *aperta* (открыв, открытой) стоит трижды почти подряд, в начале VII, 4 четыре раза *fu* (был, была) в тех же отношениях, в VIII, 3 столько же раз поражает глагол *cercare* (искать), в новелле о Гризельде злоупотребление словом *opor* и глаголом *mandare* (*mandato*, *mando*, *mandato*)²³⁶. Но есть повторения и другого рода. Десятая новелла 1-го дня начинается так: «Достойные девушки, как в ясные ночи звезды — украшение неба, а весною цветы — краса зеленых полей, так добрые нравы и веселую беседу красят острые слова» и т. д. Это введение почти дословно воспроизведено в 1-й новелле VI-го дня; так первые строки I, 5 совпадают с началом VI, 7, две новеллы подряд²³⁷ кончаются одинаковым пожеланием: да пошлет Господь и нам насладиться нашей любовью.

Не все в этих повторениях следует, быть может, объяснить недосмотром: у Боккаччо есть любимые образы, афоризмы, обороты, которые снуют в его памяти и просятся под перо. Примеры тому мы не раз встречали до «Декамерона»: девушки бродят в воде²³⁸; молодой человек наблюдает из потаенного места за любовной или другой сценой²³⁹; огонь охватывает сухие предметы²⁴⁰; сорвать розу, не уколовшись шипами²⁴¹; бык валится, сраженный смертельным

ударом²⁴²; человек жаждет того, чего у него нет, ему нравится чужое²⁴³; культура развивается поступательно²⁴⁴; сны бывают вещи²⁴⁵ и т. п. Брат Чиполла²⁴⁶ морочит своих наивных слушателей такими же рассказами о небывалых странах, как Мазо дель Саджио — простака Каландрино²⁴⁷; когда случилось что-либо необычное в хорошем или дурном смысле, рассказчик так обращается к слушателям: «Как все было — это вы можете себе вообразить»²⁴⁸ и т. д. Такие общие места можно встретить у каждого поэта, иные навеяны чтением, повторяются по косности, другие характерны для тона мирозерцания.

Есть еще род повторений, объясняемых самым планом «Декамерона» и свойственной Боккаччо крохотливой обстоятельностью. Десять раз встает день над обществом рассказчиков, и всякий раз нам говорят, что они поднялись, погуляли, собрались для беседы, спели несколько песенок и пошли спать по усмотрению короля или королевы. Это, вероятно, так и было, но в пересказе утомительно; Боккаччо не ищет разнообразия, или находит его в мелочах; только введение в IV-й день разнообразится спором Тиндаро с Личиской, конец — прогулкой в Долину Дам, да в заключении V-го дня есть бойкая сцена с Дионео, наивно напрашивающимся на песни.

Самое чередование рассказов, иногда совершенно случайное, отвечающее случайностям беседы²⁴⁹, вызывало одни и те же положения, которые и воспроизводятся в точности: когда новелла кончилась, и ее обсудили или по поводу ее посмеялись, королева или король велит продолжать другому. Рассказчик или рассказчица начинают с общего, по большей части нравоучительного введения, иногда в связи с предыдущей новеллой; начало рассказов типическое, напоминающее свободные приемы сказочника: жил недавно тому назад; итак, скажу; много прошло времени; немного лет прошло; итак, вы должны знать; был когда-то, и т. п. Заключения представляют больше оттенков; смотря по содержанию новеллы это либо общее место (долго и добродетельно прожили; подобию-здорову), либо пожелание (да устроит, пошлет бог), прибаутка (уста от поцелуя не умаляются), или утверждение, что так-то было: «таким-то образом наставляют уму-разуму тех, кто не вынес его из Болоньи»²⁵⁰.

Перейдем с той же стилистической точки зрения к внутренней разработке самих новелл. Что нередко поражает в их композиции, это преобладание эпизода, разработка частных, невнимательная к условиям общего плана, который они застыт, как бы ни были они интересны сами по себе. Уже в «Филоколо» и «Тезеиде», в «Ninfale Fiesolano» и «Фьямметте»²⁵¹, мы встречали целые главы и песни,

перераставшие целое; для «Декамерона» образцом может служить известная новелла о Чимоне²⁵²: она и памятна нам исключительно одной своей частью, рассказом о том, как любовь преобразила грубого, неотесанного юношу; но с содержанием самой новеллы он во все не вяжется необходимо, им не обусловлен: и не просвещенный любовью, как «Амето», Чимоне мог бы увезти Ефигению, попасть в тюрьму и снова увлечь свою милую. Но такова особенность Боккаччо, что он отдается именно эпизоду, не минует ни одной мелочи, не оглядев ее со всех сторон, не исчерпав до дна, не взяв от нее всего, что она может дать, точно лакомка, медленно смакующий каждую крошку. Эта особенность его таланта, выражающаяся и в его стиле, изобильном и не суггестивном, и делала его поочередно, смотря по качеству материала, то чутким аналитиком, внимательно взвешивающим всякий факт жизни, черту характера, то диалектиком, извлекающим из данного тезиса все, что лежит в нем самом абстрактно, логически. Это то же сочетание видимо противоположных качеств, как в таланте Овидия; у гуманистов оно объясняется любовью к звучной фразе, к общему месту, апофтегме; что в таких случаях ритор нередко перечил психологу, понятно само собою. Недаром флорентийские аристархи упрекали Петрарку, что предсмертная речь Магона в его «Африке» не отвечает ни моменту, ни годам его героя. Петрарка защищается в письме к Боккаччо²⁵³, допуская, что красноречие, не идущее к лицу и делу, не спасает; в этой ошибке он будто бы неповинен, — и в том же письме он сам противоречит себе, рассуждая по поводу лихорадочной зависти критиков — о лихорадке, которой одержимы лев и коза, с ссылками на классиков и этимологиями. — Когда в новелле Боккаччо Танкред открыл любовную связь своей дочери Гисмонды с худородным Гвискардо, она защищает себя мужественно, не смущаясь, но ее речь в оправдание законов юности, равноправности людей и бессословной любви — защитительная речь, долженствующая показать величие ее духа, слишком размерена для уличной девушки и переживаемого ею настроения²⁵⁴. Так у Овидия, готовясь умереть, Канака^{48*} сама себя изображает сидящей, с пером в правой руке, обнаженным мечом в левой и хартией, лежащей на ее лоне²⁵⁵. Так объясняется странная незастенчивость Гризеиды²⁵⁶ и Бьянчифьоре²⁵⁷ у Боккаччо, Миранды — в шекспировской «Буре». Здесь ритор подсказывал психологу.

Разумеется, следует принять в расчет, что, изображая Гисмонду, Боккаччо имел в виду один из тех героических типов, которые жизнь являла редко, и которые невольно принимали статуарный характер антика. Классические увлечения принесли свои плоды:

герои и героини не могут не быть величественны, они стоят на котурнах, их речь спокойна и торжественна даже ввиду смерти, как у Гисмонды или у Митридана²⁵⁸; сами они слишком сдержанны среди испытаний, как Джиневра²⁵⁹, Джилетта²⁶⁰ или Гризельда²⁶¹. Если в подобных случаях известная деланность подсказана средой, искавшей в древности идеалов казового величия, и риторизм понятен, как средство, в других он сам себе служит целью. Маэстро Альберто, защищающий перед мадонной Мальгеридой свое старческое увлечение²⁶², жены, логически оправдывающие свое падение²⁶³, еще не выходят из правды жизненного типа, но когда Зима, объясняясь с своей дамой, обязанной молчанием, держит ей речь от себя и от нее²⁶⁴, когда Тедалдо, вернувшись к своей милой, неузнанный, подробно развивает перед ней, что ее холодность к нему была татьбой и непристойным делом, ибо она отняла у него — его собственность; когда Джизиппо, уступая свою невесту другу Титу, уверяет его, что, отдав ее лучшему, он сам не теряет ее, и оба долго рассуждают на тему о дружбе²⁶⁵, — все это выходит из границ психического момента, точно он выделен из действительности, и над ним орудуют отвлечениями, не гнушаясь крайним софизмом. Всего ярче обнаруживается этот прием в новелле о школяре, которого провела вдова, а он отомстил ей, заманив ее, обнаженную, на башню, и, стоя внизу, глумится над ней; большая часть новеллы проходит в обвинительных речах школяра и защитительных речах дамы; те и другие более рассудочны, чем страстны, не забыт ни один аргумент, ни одно положение за и против, ибо не следует «издеваться над учеными», знающими, по большей части, «где у черта хвост»²⁶⁶. Боккаччо забыл критическое положение своих героев и, войдя в роль школяра, в самом деле, переносит нас в средневековую школу.

Такой же обстоятельностью отличаются и другие части «Декамерона», где только был повод проявить качества стилиста. Начну с элемента описаний. У Боккаччо к ним издавна слабость: в «Филоколо» есть подробные до мелочи описания дворцов, убранства, сцен битвы; «Фьямметта» дала нам картинку байского берега, в «Амето» и «Ninfale Fiesolano» есть несколько пейзажей, вещи сны в «Филоколо» раскрывают симпатии непочатой, дикой природы с элегическим настроением человека, хотя вообще-то сентиментальное чувство природы, которое почему-то ведут от Петрарки, как позднее вели от Руссо, у Боккаччо не развито. Именно о Петрарке он говорит, что его приковывала к Воклюзу «прелесть уединения»²⁶⁷, манившего к себе поэтов и святых отшельников, потому что в лесах нет ничего искусственного, прикрашенного, вредного для ума. «Все созданное

природой просто: там высаженные к небу буки и другие деревья простирают густую тень молодой листвы, там земля покрыта зеленой травой и испещрена разными цветами, прозрачные источники и серебристые потоки спускаются из плодоносного недр гор; там поют пестрые птички, ветви звучат от веяния мягкого ветерка, резвятся звери; там стада и пастуший дом, либо бедная лачужка; все исполнено покоя и тишины и не только ласкает пресыщенные глаза и слух, но и заставляет ум сосредоточиться, обновляя его усталые силы, возбуждая к размышлению о возвышенных предметах» — и к творчеству²⁶⁸. В XI веке Петр Дамиани также воспевал блаженное уединение своей кельи, где для него горели розы любви, цвели в снежной белизне лилии целомудрия, мирт самоистязания, тимьян непрестанной молитвы, где человек снова восходил к Божьему образу, и в борьбе духа и плоти побеждал дух. У Боккаччо центр тяжести переместился: уединение воспитывает поэта, оно необходимо для него, твердит Петрарка, противореча на этот раз Квинтиллиану^{49*} и Овидию²⁶⁹. Идеализация природы была лишь следствием потребности культурного человека уйти в себя, обособиться для себя; в такой природе он был один и естественно переносил на нее то чувство одиночества, которого искал, которое находил и среди молчаливых памятников прошлого. У Боккаччо была археологическая жилка, но не ею одной объясняется, почему одиночество природы так часто совпадает у него с культом старины, почему у его Фьямметты панегирик сельской жизни и первобытной простоты сливается с грустным чувством антика, «нового» для современных умов²⁷⁰.

Но такое настроение держится у Боккаччо недолго; что ему нравится — это природа ласковая, смеющаяся, побежденная человеком, устроенная для житья, пейзаж, привольно раскинувшийся на отлогих холмах, сады, расположенные по геометрическому плану, с дорожками, прямыми, как стрелы, и стадами прирученных диких зверей, которых итальянцы держали в своих садах, французы XIV века выставляли в виде декорации при торжественных въездах своих королей. Таков пейзаж в вступлении к III-му дню²⁷¹, таково в конце VI-го описание Долины Дам; ее поверхность «была такая круглая, точно она обведена циркулем, хотя видно было, что это создание природы, а не рук человека; она была в окружности не более полумили, окружена *шестью* не особенно высокими горами, а на вершине каждой из них виднелось *по дворцу*, построенному наподобие красивого замка. Откосы этих пригорков спускались к долине уступами, какие мы видим в *театрах*, где ступени последовательно располагаются от верха к низу, постепенно суживая

свой круг. Уступы эти, поскольку они обращены были к *полуденной стороне*, были все в виноградниках, оливковых, миндальных, вишневых, фиговых и многих других плодоносных деревьях, так что и пяди не оставалось пустой. Те, что обращены были к *Северной колеснице*, были все в рощах из дубов, ясеней и других ярко-зеленых, стройных, как только можно себе представить, деревьев, тогда как долина, без иного входа, кроме того, которым прошли дамы, была полна елей, кипарисов, лавров и *нескольких пиний, так хорошо расположенных и распределенных, как будто их насадил лучший художник этого дела*. Небольшой поток, «вытекавший из одной долины, которая разделяла две из тех гор», падая по скалистым уступам, производил приятный шум, «а его брызги казались ртутью, которую, нажимая, выгоняют из чего-нибудь мелкими струйками». Среди долины он образовал «озерко, какие устраивают иногда в своих садах, в виде *питомника, горожане*, когда есть к тому возможность». Оно так прозрачно, что можно пересчитать на дне его камни, следить за юрканием рыбы; воду, оказывавшуюся в нем лишней, «воспринимал другой поток, которым она выходила из долины, стекая в более низменные места»²⁷².

Как далеки мы от непочатой угрюмой природы, питающей думы поэтов и отшельников! Здесь все прилажено, точно по компасу, рукой художника, озерко, что городской руд; пейзаж стилизован до мелочей, нет ни одного не освещенного уголка, все предусмотрено и досказано. Так же обстоятельны и говорливы у Боккаччо описания костюма и женской красоты, не только в «Амето», где они изобилуют, но и в «Декамероне»: припомним там и здесь портрет Фьямметты²⁷³, костюмы нимф в «Амето», сцену рыбной ловли в 4-й новелле X-го дня: «две девушки вошли в сад, лет, может быть, пятнадцати, с золотисто-белокуроыми, вьющимися, распущенными волосами и легкими венками из барвинка; <...> на них были одежды из тончайшего, белого, как снег, полотна, плотно облежавшие тело сверху до пояса, а затем широкие, как палатка, и длинные до ног. Та, что шла впереди, несла на плече пару сетей, которые поддерживала левой рукой, в правой — длинный шест; та же, которая шла за нею, — на своем левом плече сковороду, под мышкой небольшую вязанку хворосту и таган, в другой руке она держала кувшин с олеем и зажженный факел»²⁷⁴.

Если в любви Боккаччо к известным картинам культурной природы сказался итальянский горожанин, то его костюмы и типы красоты обличают культ пластики и прекрасного тела; то и другое навеяно новым настроением вкусов и сказывается в литературе, как

чаяние, которое оправдывают несколько позже образовательные искусства.

Средневековая лирика додантовской поры знала красавицу — формулу, несколько реальную: кровь с молоком, слоновая кость с розой, рубин с кристаллом; этих красавиц видели, но в их изображении нет личного момента, наблюдение заслонено типом. У школьно-латинских поэтов можно встретить более пластичные изображения красоты, напоминающие антик — но это литературные перепевы. В живописи держится старый условный тип: овальный склад лица, выпуклый лоб, продолговатые, впалые глаза, полузакрытые и опущенные; неподвижная шея, узкие плечи, тощие члены и плоская грудь; удаётся лишь выражение спокойствия и экстаза, нестрастных движений лица и тела; однообразно ломающиеся грузные складки костюма, отсутствие светотени и индивидуализации в выражении лица показывают, что художник ещё не приучился писать с натуры. Он пишет святых, и небо даёт ему тоны, тот «цвет перла», который царит у Данте и поэтов его направления. У Боккаччо все это было перед глазами: и красавица-формула, и мадонны Джьотто, и античные образцы, не только литературные, но и статуарные, которые начинают ценить²⁷⁵, — и явилась любовь к индивидуальному в пластике и жизни, большая отдельность наблюдений, как, например, из его современников у Фацио дельи Уберти. У его красавицы лоб открытый и ровный, глаза широко разрезаны, смотрят серьёзно или бегают плутовски; шея поднимается, как «колонна», широкие плечи и развитая грудь; при этом маленькая ножка и белая ручка, красиво выделяющаяся на фоне пурпурного платья. Все это ново, как и вкус к складкам и драпировке там, где можно было забыться в мире нимф, пренебрегая костюмом современной горожанки. Нимфы Амето одеты, как римские статуи, ещё преобладают широкие волны ткани, но уже платье открыто с боков и держится от шеи до пояса на пряжках; рукава так же откровенны; концы мантии перекидываются из-под одного плеча на другое, падают двойной складкой на колени, длинной полосой развеваются по ветру, тогда как крохотная черная сандалия едва держится на концах пальцев, отчего ножка кажется ещё белее²⁷⁶. Встречается и дантовское *color di perla*^{50*} (*Vita Nuova, canz. 1: Color di perla quasi informa, quale — conviene a donna aver, non fuor misura*), удержан и дантовский оборот речи, но в каком новом освещении! У одной из красавиц в «Амето» щеки, что молоко, в которое капнула кровь; когда удалился этот тёплый колорит, навеянный жаром, красавица очутилась бледной, как восточный

перл (*d'oriental perla*), не в меру, как пристало женщине (*quale a donna non fuori di misura si chiede*)²⁷⁷.

Подобные описания оттеняются другими: туалет молодящейся вдовы в «Corbaccio», наружность уродливой Чуты²⁷⁸ или служка Гуччо Имбратта, которому на кухне милее, чем соловью на зеленых ветках, любитель женского пола, оборванный и сальный и сорящий обещаниями, точно он сир Кастильонский²⁷⁹ — все это написано с такими же подробностями, подробностями шаржа. Иной раз, впрочем, одной черты достаточно, чтобы обрисовать целый характер: отъявленный плут Чаппеллетто, лицемер, не верящий ни в бога, ни в черта, должен быть именно небольшого роста и одеваться чистенько²⁸⁰.

В деятельности Боккаччо, несомненно, много манеры, стилистической отделки, классического клише, но в основе лежит тонкая наблюдательность человека, рассеявшего в своей книге «De Montibus»^{51*} столько археологических, естественнонаучных, даже климатических заметок; чувство особи, чутье к человеческому, реальному в его соответствии с миром психики и знакомое нам свойство глаза схватывать в предмете не общее, а массу подробностей, которые художник заносит на полотно, одну за одной, в расчете, что их совокупность произведет впечатление целой жизни²⁸¹. В Боккаччо художник дополняет фотографа; как Петрарка, он видимо любит живопись, требуя для своего пера широкого права кисти²⁸², недаром восторгаясь Джьотто; не было ничего, говорит он о нем, «что в вечном вращении небес производит природа, мать и устроительница всего сущего, что бы он карандашом, либо пером и кистью не написал так сходно с нею, что, казалось, это не сходство, а скорее сам предмет»²⁸³. Это почти та же характеристика, что у Ф. Виллани; начитанный в историях Джьотто явился соревнователем поэтов, изображая то, что те воображали. — Заметка интересная для начала натурализма в литературе и искусстве: в конце XIV-го и начале XV века Якопо Аванци и Мазолино готовят его в живописи, переходя от условности старого художественного предания к принципу портрета, к натуре; у Боккаччо реализм наблюдения — такой же признак времени, как и любовь к диалектическому развитию, отвечавшему условным требованиям классически украшенного стиля. Они идут к одной и той же цели, анализу, но еще не спелись, не помогают друг другу. Оттуда своеобразное, не лишенное прелести, впечатление, какое производит на нас проза «Декамерона»; отсюда не предусмотренный часто контраст прозаического положения и торжественной фразы, вызывающий улыбку,

точно человек желает рассмешить, а сам не смеется; но оттуда же и излишняя полнота, выписанность: недостает дали, я сказал бы, музыкального элемента, того, что заставляет нас *перечувствовать*, *досоздавать* едва намеченный контур дантовского пейзажа. Всякая шутка отчеканена, смех раздается свежий и ровный, нет полусвета и полутеней, из которых неожиданно сверкнет юмор. Все досказано, и мы знаем, как подробно. И не только в описаниях, но и в характеристиках: они также собираются из мелочей, из массы положенных рядом штрихов. Немного таких новелл, как 2-я новелла VIII-го дня, где бы впечатление достигалось сразу, без приготовления²⁸⁴.

Жил в Варлунго священник, «молодец и здоровенный в услужении женщинам»; хотя он и не особенно был силен в грамоте, тем не менее многими хорошими и святыми словечками наставлял своих прихожан в воскресенье под ольхой, а когда они куда-нибудь уходили, посещал их жен усерднее, чем какой-либо из бывших до него священников, принося им порой на дом образки, святой воды и огарки свеч и наделяя своим благословением. Случилось ему влюбиться в одну крестьянку, по имени монна Бельколоре; «она в самом деле была хорошенькая, свежая крестьяночка, смугленькая и плотная, более всякой другой годная на мельничное дело. Сверх того, она лучше всех умела играть на цимбалах и петь: “Вода бежит к оврагу”, и когда, случалось, выступала в пляске, вела ридду и балланкио^{52*}, с красивым, тонким платком в руке, лучше всякой своей соседки. Вследствие всего этого священник так сильно в нее влюбился, что был как бешеный и весь день шлялся, лишь бы увидеть ее. Утром в воскресенье, когда он знал, что она в церкви, он, произнося “Господи помилуй” и “Святой боже”, старался показать себя столь великим мастером пения, что, казалось, кричит осел, тогда как, не видя ее, обходился без этого очень легко». Чтобы сблизиться с Бельколоре, он делает ей порою подарки: «то пошлет пучок свежего чесноку, — а был он у него из лучших в деревне, — из своего саду, который он обрабатывал своими руками, то корзинку гороха в стручках, то связку майского лука или шарлоток; а иногда, улучив время, посмотрит на нее искоса и любовно огрызнется; она же, несколько дичась и притворившись, что ничего не замечает, проходила мимо со сдержанным видом, почему отец священник и не мог добиться от нее толку». И вот однажды в самый полдень он плурует зря по деревне, когда ему встретился муж Бельколоре, ехавший в город; он дает ему поручение, а сам, пользуясь его отсутствием, хочет попытать счастья; добрался до дома Бельколоре, вошел, спрашивает: «Господи благослови, кто же тут?» — «Добро

пожаловать, батюшка, — отвечает с чердака Бельколоре, — что это вы болтаетесь по такой жаре?» Священник отвечал: «Помилуй бог, я пришел побыть с тобою некоторое время, ибо встретил твоего мужа, шедшего в город». Бельколоре, спустившись, села и принялась чистить капустное семя, которое недавно перед тем смолотил ее муж. Священник начал говорить: «Что же, Бельколоре, ты так и будешь вечно морить меня таким образом?» Бельколоре, засмеявшись, спросила: «Что же я-то вам делаю?» Священник отвечал: «Ты-то мне ничего не делаешь, но не даешь мне сделать, чего я хочу, и что сам бог повелел». Говорит Бельколоре: «Убирайтесь, убирайтесь! Да разве священники такие вещи делают?» и т. д.

Мы можем не знать, как разыграется новелла; это дело случая, анекдота, но нас закупают особи действующих лиц, очерченные свежо и прозрачно: вы почти угадываете, что Бельколоре может сдать, а священник, не знающий в полдень, куда деться от любви, пойдет на всякую сделку.

Рядом с этими набросками характера другие отличаются обычным у Боккаччо детальным анализом. В новелле III-го дня простак Ферондо весь рисуется в разговоре с монахом; иной раз этот прием развит до утомительности. Нам уже приходилось говорить о цикле новелл, героями которых являются Каландрино и доктор Симоне²⁸⁵; они служат предметом насмешек и злых шуток, их подзадоривают, играя на их слабых струнах, и заставляют высказываться постепенно, по мелочам. В первой новелле 1-го дня эта детальность подавляет: ростовщик Чаплеллетто, умирая в доме двух ростовщиков-флорентинцев, не желает навлечь на них позор и гонение, если бы на исповеди он оказался таким неисправимым грешником, каким был на самом деле; и вот он решился разыграть святого и притом наивно убежденного в своей греховности. Его исповедь развивает подробно эту тему, поминаются грехи один маловажнее другого, а мнимый святой все больше плачется, что они смертные, и духовник приходит в умиление от его детской чистоты. Не столько вырисовывается характер, сколько разбирается по хрям, с риторическим поднятием и падением, известное положение. Таково отношение Боккаччо и к характерам героического, поднятого типа: взять какой-нибудь торжественный момент, действующий на слезовую железу, и анализ сосредоточивается вокруг него. Иное дело средние типы, с которыми Боккаччо приходилось встречаться, которых он любил, или над которыми ему случалось потешаться: их он знал, стилистическому анализу почти не было места, на сцену выходили живые лица, диалог становился бойчее, сбрасывая латинские узы,

типы старых рассказов, если они попадались под руку, становились характерами. Ибо в смысле типов у Боккаччо немного найдется такого, что бы не встречалось в старофранцузских потешных рассказах, вероятно, и в итальянских народных повестях того же содержания: те же жены, водящие за нос ревнивых мужей, монахи и священники, тревожимые плотью и любостыжанием; женщины свободного поведения²⁸⁶, как *Herselot*, *Mabile*, *Richeut* и услужливые посредницы любви, знакомые по фавль²⁸⁷; простачки и скоморохи и сам *Martin Harpart*, такой же реалист и неверующий, обирало и сутяга, как *Чаппеллетто*. Все это уже было, были и зачатки характера, случайно брошенные в рамки типа, но только Боккаччо явился сознательным стилистом и психологом новеллы, поднявшим ее своим живым пониманием личного в реальном. Я понимаю реальность итальянскую: резкие контрасты настроений, мужчины, пускающиеся в слезы, падающие замертво — все это психические черты южной страстной расы, самого Боккаччо, и они естественны.

V

Не забудем Боккаччо-дидактика: «Декамерон» рассчитан на дам, которые найдут в нем не только удовольствие, но и «полезный совет»²⁸⁸; последняя фраза «Декамерона» прямо говорит о пользе: «А вы, милые дамы, пребывайте, по Божьей милости, в мире, поминая меня, если, быть может, какой-нибудь из вас послужило на пользу это чтение»²⁸⁹. Что наставительному элементу своей книги Боккаччо придавал не последнее значение — в этом нельзя сомневаться. Рассказы каждого дня отвечают известным рубрикам, обобщающим их содержание, как бы ввиду вопросов, которые может поднять не их фабула, а их жизненная сущность: «о тех, кто после разных превратностей и сверх всякого ожидания достиг благополучной цели»²⁹⁰, «о тех, чья любовь имела несчастный исход»²⁹¹, «о том, как после разных печальных и несчастных происшествий влюбленным приключилось счастье»²⁹², «о великодушии»²⁹³. У такого дидактика, как Франческо да Барберино в его «*Del Reggimento e dei costumi delle donne*», в латинском комментарии к «*Documenti d'Amore*» и, вероятно, в утраченных «*Fiori di novelle*» соображения учительного свойства предшествовали рассказам, которые являлись как бы наглядным прикладом общего места; в «Декамероне» оно едва намечено в теме, избранной для рассказов каждого дня, и более вытекает из них, чем их приготавливает. Для этого Боккаччо пользуется всяким удобным случаем: не только речи его героев, иногда развитые

в целях риторизма, полны назиданий и общих суждений²⁹⁴, но сами собеседники морализуют по поводу рассказываемого ими, обсуждают чужие повести, начинают свои новеллы постановкой какой-нибудь житейской истины, сетуют или смеются над приключениями, хвалят или порицают, и эти суждения определяют настроение следующего рассказчика, между новеллами протягивается, несмотря на их иногда случайный подбор, живая идеальная связь. Темы представляются разнообразными: в введении и заключении 1-й новеллы 1-го дня Памфило говорит о «тайнах божественных помыслов», попускающих грешника быть орудием спасения, — и о спасительности веры²⁹⁵, во 2-й — Неифила рассуждает о благодати божьей, терпящей недостатки служителей церкви и тем паче свидетельствующей о своей непреложности, что и иллюстрируется отрицательными впечатлениями жизни при римской курии, вынесенными евреем Авраамом, как в «Aventuroso Csiciliano» — Саладином²⁹⁶. Вопрос о нравственной распущенности духовенства в сравнении с идеалами пастырского и монашеского жития не только дает содержание целому ряду новелл, но вызывает и обсуждения и нарекания, как у Биндо Боники²⁹⁷, Пуччи и других. Филострато говорит, по поводу новеллы о флорентинском инквизиторе²⁹⁸, «о греховной и грязной жизни клериков»²⁹⁹, Пампиней — о глупости монахов, соединенной с самомнением³⁰⁰, об их ханжестве и попрошайничестве³⁰¹, Филострато сопоставляет их изнеженность с обетами нищеты и целомудрия³⁰², и подобные же обличения вложены в уста одного из героев 7-й новеллы III-го дня. Великодушный поступок духовных лиц возбуждает удивление³⁰³, их «крестовый поход» на семью — и смех и ропот³⁰⁴: древнее противоречие идеала и практики, над которым издавна задумывались наблюдатели церковной жизни и издевались средневековые фаблио, разрешая противоречия то смехом, то карой. Так и у Боккаччо: мы хохочем над успехами Мазетто в женском монастыре³⁰⁵, над любовной стратегией попов³⁰⁶ и наивной страдой Алибек³⁰⁷, над молитвенными заклинаниями Джьянни Лоттеринги³⁰⁸ и святоши Пуччьо³⁰⁹. Надо всем этим смеялись и до Боккаччо: в одной баллате XIV века монахини некой обители являются к службе с тем же непоказанным головным убором, с каким аббатисса Узимбальда³¹⁰, и заключение то же, что и в новелле: пусть все пользуются жизнью, говорит настоятельница³¹¹; но в восьмой новелле III-го дня торжествует тот же порок, который позорно наказан в новеллах IV, 2 и VIII, 4. Принципиального разрешения нет: рассказчики «Декамерона» не индифферентны, а по-своему религиозны, часто и благоговейно поминают имя Божие, блюдут пятницу и субботу³¹²,

ходят в церковь³¹³. Их религиозность не обрядовая только, она пошла несколько далее эпидермы, но сомнения ее не волнуют: новелла о брате Чиполле³¹⁴ — не протест против культа мощей, брат Чиполла — заведомо веселый обманщик; сомнение может возбудить разве освещение, в котором являются чудеса св. Арриго³¹⁵ в новелле II, 1, или свеча, поставленная перед статуей св. Амвросия, — «не того, что в Милане»³¹⁶; это, быть может, St. Arnould Rutabuef'a^{31753*} зато чудесная помощь св. Юлиана¹⁸ и вести из чистилища³¹⁹ стоят совершенно на точке зрения средневековой шутки, развязно вторгавшейся в известные моменты культа, как фаллофоры в процессии Диониса. В XI веке Христофор Митиленский пишет гимны в честь святых, вошедшие в наши Минеи, и вместе потешается над культом мощей и их почитателями. Такие противоречия в Византии не редкость³²⁰. Такова была религиозность самого Боккаччо: он смеется и громит, но свято чтит богородицу, собирает мощи, сознательно умалчивает в «De Claris mulieribus»^{54*} о христианских святых, в трактате об именитых людях сторожится говорить о папах, и флорентийский архиепископ зовет его человеком благочестивым. Его религиозность — итальянская, реально-пластичная, способная в минуты нравственных сомнений к бешеным страхам, к покаянному испуплению флагеллантов, без того насыщенного любовью мистицизма, которым озарена Катерина Сиенская^{55*}, без степенно-рассудочного благочестия, который напоминает в Петрарке не столько средневекового аскета, сколько искусственно-благие лики Дольче^{32156*}.

Другие новеллы дают повод к другим обобщениям: Лауретта рассуждает, как потешные люди старого времени высоко понимали свое общественное призвание, и как низко оно упало³²²; либо говорится о значении снов³²³, о красоте острого слова³²⁴, о том, как мудрые правители уловляют сердца своих подданных³²⁵, о благородстве, обусловленном не родом, а доблестью³²⁶, потому что природа и судьба, прислужницы света, часто «скрывают свои наиболее дорогие предметы под сенью ремесел, почитаемых самыми низкими, дабы тем ярче проявлялся их блеск, когда они извлекают их оттуда, когда нужно»³²⁷. Так должна была ободрять себя поднимавшаяся к самосознанию личность; мы знаем, как рано эта мысль тревожила Боккаччо, и в каких отношениях она развилась.

Но природа и судьба и личная доблесть, которую они таят и лелеют в человеке — это видимое целое, называемое жизнью, раскрывается, как ряд трагических или потешных противоречий. Большая часть новелл «Декамерона» построена на контрасте судьбы, слепого случая, житейских обстоятельств и личности сильной

и страстной, либо отдающейся и выносливой. Порой судьба выносит их к берегу, как Алессандро³²⁸, мадонну Беритолу³²⁹ или Алатиэль³³⁰, такими же неисповедимыми путями, какими запутала в превратностях; мы настроены благодушно, как после пронесшейся бури; либо личность заявляет себя, борясь и протестуя и погибая в борьбе, как в некоторых из трагических новелл IV-го дня; либо выпутываясь из беды и достигая своих целей изворотливостью, сноровкой, острым словом, удачей: это главный источник смеха Боккаччо. Он тем здоровее, если не чище, чем неравномернее права на жизнь у одураченного и того, кто одурачил; мессер Риччъярдо да Кинзика³³¹, брат Пуччьо³³² и Франческо Верджеллези³³³ сами заслужили свою участь; вот почему слушательницы смеются так, «что не было никого, у кого не болели бы скулы»³³⁴. Вопрос о нравственной вменяемости не поднимается, так все заливаются смехом над наивной проделкой, интрига интересуется сама по себе, шутка исчерпывается целью забавы, комического эффекта, а там на помощь могут прийти и неотразимые силы — Амура.

Потому что сила Амура властвует в «Декамероне», как властвует в природе³³⁵ и в жизни, и хотя он «охотнее обитает в веселых дворцах и роскошных покоях, тем не менее не оставляет проявлять порой свои силы и среди густых лесов, суровых гор и пустынных пещер, из чего можно усмотреть, что все подвержено его власти»³³⁶. Так начинается простодушно-физиологическая новелла об Алибек, и то же повторяется в введении к сентиментальному рассказу о любви Симоны и Пасквино, прерванной внезапной смертью³³⁷. Ибо любовь понимается в самом широком смысле, обнимающем и небо и землю, физиологию и отвлечения платонизма. Многие «вполне уверены, что лопата и заступ и грубая пища и труд земледельца лишают всяких похотливых вожделений»³³⁸, говорит в одном месте Боккаччо, сводя все к вопросу о пище и тунеядстве. Это взгляд реалиста, который он проводит не раз. Венера покоится на ложе, около нее Вакх и Церера и Богатство на страже ее покоя³³⁹. Говоря о прелестях Байского берега, Фьямметта указывает на изысканные яства и старые вина, способные не только возбудить заглушенное вожделение, но воскресить и умершее³⁴⁰; позже так же объяснится ранняя, ребяческая страсть Данте к Беатриче: согласиём темпераментов и нравов, влиянием светил³⁴¹, весельем праздника, изысканностью кушаний и вин³⁴². Весной все влечется к любви, и животные, и женщины, и — юноши; не будь законов, они доходили бы до неистовства³⁴³. В конце X-го дня Дионео выражал свое удовольствие, что их общество вело себя прилично и честно, хотя рассказывали «новеллы веселые и, мо-

жет быть, увлекавшие к вожделению», и они «хорошо ели и пили, играли и пели, что вообще возбуждает слабых духом к поступкам, менее чем честным»³⁴⁴. Так и жена французского королевича объясняет свою внезапную страсть к графу Анверскому: «кто станет отрицать, что более заслуживает порицания бедняк или бедная женщина, которым приходится трудом снискивать потребное для жизни, если они отдадутся и последуют побуждениям любви, чем богатая, незанятая женщина, которой нет недостатка ни в чем, что отвечает ее желаниям»³⁴⁵. Эта низменно-физиологическая точка зрения на любовь, отрицательная у Гвигтоне и Данте да Маяно³⁴⁶, или у Биндо Боники³⁴⁷, советовавших бороться с нею очистительными средствами, бичеваньем и холодными ваннами, — заявляется, как положительная, в народных песнях о «неудачливой в браке»³⁴⁸ и в «Декамероне». Она-то объясняет откровенные речи жены мессера Риччъярдо да Кинзика к ее хилому супругу, излишне награждавшему ее праздными днями³⁴⁹, и притязания супруги Пьетро ди Винчоло³⁵⁰, и боязнь английской королевы, что ее выдадут за старика, и она может «совершить по своей юношеской слабости что-либо противное божеским законам и чести королевской крови ее отца»³⁵¹, почему она сама выбирает себе супруга, как несчастная Гисмонда — любовника³⁵². — Иначе приходится лицемерить, выдавая приличие за соблюдение долга, ибо «скрытый грех наполовину прощен»³⁵³, ущерб чести — ни в чем другом, как в том, что выходит наружу³⁵⁴, как говорил когда-то и Овидий³⁵⁵; Гисмонда откровеннее: ее речь отцу — защита естественных вожделений, требование любви по склонности и выбору, не стесняющемуся соображениями рода и богатства. Этот протест против делового брака, как защитительная речь Филиппы перед судом требует отмены законов, карающих женское нецеломудрие, ибо их установили одни мужчины³⁵⁶; они, позволяющие себе отдаваться всем своим желаниям, воображают, что для женщин писан другой закон³⁵⁷; им поделом, если их также проводят³⁵⁸, если неуместная ревность доводила их до позора³⁵⁹, и не поделом было Гвальтьери, что безумные испытания, которым он подверг свою жену, кончились для него так, а не иначе³⁶⁰.

Любовь царит невозбранно: «О Амур! каковы и сколь велики твои силы? Каковы твои советы и измышления? Какой философ, какой художник был когда-либо в состоянии или может изобрести те похватки, те выдумки, те сновки, которые ты внезапно являешь идущим по следам твоим»³⁶¹. Он заставляет влюбленных презирать всякие опасности и смерть³⁶², карает за жестокость к любящим³⁶³, питает романтическую страсть Джербино и тунисской королевы,

никогда не выдавших друг друга³⁶⁴, воспитывает Чимоне³⁶⁵, изощряет куртуазию Федерико дельи Альбериги³⁶⁶, виртуозный культ красоты у старого маэстро Альберто³⁶⁷ и безнадежно сентиментальное чувство бедной Лизы³⁶⁸; доводит до смерти³⁶⁹ или схимы³⁷⁰. Он не знает монашеских обетов³⁷¹, и немалый подвиг совершает тот, кто успел побороть его великодушием³⁷², или заставил поступиться перед дружбой³⁷³. — Разнообразие женских типов «Декамерона» отвечает бесконечным оттенкам одного и того же победного чувства.

Таково в «Декамероне» учение о всевластной любви. Видимо, оно ни в чем не изменилось с тех пор, как в неаполитанских садах Галеоне-Боккаччо спорил с Фьямметтой. В основе это — овидиевский взгляд на физиологическую любовь, как на принцип мирового согласия и устройства³⁷⁴, на любовь, как искусство и виртуозность, объектом которой являлись у Овидия либерты, женщины свободных нравов, нецеломудренные жены, стоящие в законе³⁷⁵ строгие блюстительницы очага и семейных распрей³⁷⁶; к свободным жрицам любви, изящным и художественно воспитанным³⁷⁷, не применялись обычные требования долга, нравственности, им место в семье, но понимание любви, как непререкаемой силы, естественно переносилось и на целомудренных жен: всякое женское естество склонно к сладострастию, говорил Овидий³⁷⁸, обобщая примеры античных героинь; нет женщины недоступной³⁷⁹. В средневековом обществе, не знавшем института либерт и читавшем любовные трактаты Овидия, его учение могло быть применено лишь к нелегальным отношениям; оно попадало в течение фавльи или сурового обличения, но нашло и развитие — благодаря софизму рыцарской любви, поднявшему значение Амура до мнимого забвения плоти. В его освещении женщина представлялась уже не бесправным виртуозом физиологической страсти, а носительницей идеала; и для нее нет обычного критерия нравственности, как для древней либерты, но потому что она подсудна одному лишь одухотворенному Амуру. Чувство искупало само себя вне обязательности долга и обычая, освящая мимоходом и естественные требования чувственности.

Между тем, с долгом и обычаем приходилось считаться: житейская практика и житейские сюжеты «Декамерона» указывали на известные ограничения. Когда в «Амето» нимфы рассказывали о своих привязанностях, отвлеченный характер среды смягчал отношения, не поднимая вопросов о противоречиях любви и долга; но уже Фьямметта, оставленная Панфило, плачется, что ради него она презрела закон, попрадала святость брака, и вот в «Декамероне» Неифила доказывает, что «женщине подобает особенно быть честной,

соблюдая, как жизнь, свое целомудрие»; если они не в состоянии соблюсти его в «полноте» и подчинятся могучим силам любви — они найдут «в глазах не слишком строгого судьи» снисхождение к своей слабости³⁸⁰, ибо они нежнее и подвижнее мужчин, доступнее гневу³⁸¹, вместе с тем упрямы, подозрительны, малодушны и страшливы и не могут обойтись без руководителей. Так говорит Пампинея³⁸²; естественный руководитель женщины — мужчина, «самое благородное животное из всех смертных, созданных богом»³⁸³, вторит Филомена, а Эмилия подтверждает это практическим советом. «Если здраво взвесить порядок вещей, говорит она, — легко убедиться, что большая часть женщин вообще природой, нравами и законами подчинена мужчинам и должна быть управляема и руководима по их благоусмотрению; потому всякой из них, желающей обрести мир, утеху и покой у тех мужчин, к которым она близка, подобает быть смиренной, терпеливой и послушной, и прежде всего честной; в этом высшее и преимущественное сокровище всякой разумной женщины. Если б нас не научали тому и законы, во всем имеющие в виду общее благо, обычаи или, если хотите, нравы, сила которых так велика и достойна уважения, то на то указывает нам очень ясно сама природа, сотворившая нам тело нежное и хрупкое, дух боязливый и робкий, давшая нам лишь слабые телесные силы, приятный голос и мягкие движения членов: все вещи, свидетельствующие, что мы нуждаемся в руководстве другого... А кто наши правители и помощники, если не мужчины? Итак, мы обязаны подчиняться мужчинам и высоко уважать их: кто от этого отдалается, ту я считаю достойной не только строгого порицания, но и сурового наказания...» Есть у мужчин такая поговорка: «доброму коню и ленивому коню надо погонялку, хорошей женщине и дурной женщине надо палку... Все женщины по природе слабы и падки, потому для исправления злостности тех из них, которые дозволяют себе излишне переходить за положенные им границы, требуется палка, которая бы их покарала; а чтобы поддержать добродетель тех, которые не дают увлечь себя через меру, необходима палка, которая бы поддержала их и внушила страх»³⁸⁴. Хуже, если их ветренность и неразумие вызовет жестокую кару, вроде кары школяра над поглумившейся вдовой³⁸⁵.

Итак, с одной стороны, победные силы Амура, с другой — законы, обычаи и нравы; спрос естественного чувства — и целомудрие; Беатриче³⁸⁶ и Лидия³⁸⁷, артистически обманывающие своих мужей — и честные жены: маркиза Монферратская, спокойно-разумно укрощающая вождение французского короля³⁸⁸, жена Барнабо, торжествующая над злостным наветом, которому поверил ее муж³⁸⁹,

Джилетта из Нарбонны, энергически добивающаяся прав супруги³⁹⁰, Гризельда, добродетельная жена, фиктивно лишенная этих прав самодурством мужа³⁹¹. Рядом с откровенным требованием свободы выбора и свободы чувства у Гисмонды³⁹² и английской королевы³⁹³ — похвала великодушию Джентиле³⁹⁴, что отказался от своих внешних прав на женщину, которая его не любила, или дружба Джизиппо, уступившего Титу свою невесту, причем один не предупредил ее, другой обманул, а она, «как женщина умная, обратив необходимость в долг, быстро перенесла свою любовь на другого»³⁹⁵.

Как объяснить эти противоречия идеалов любви и долга? Протоколизм ли художника, останавливающегося на каждом жизненном явлении в отдельности, оценивающего его в нем самом и им самим и из него же извлекающего его философию? Но противоречие лежит, очевидно, не в качествах художественного приема, а в самом мирозерцании «Декамерона». В пору страстных увлечений и «неупорядоченных желаний»³⁹⁶ Боккаччо мог верить в решающую, обязательную силу любви, не знающей счетов с какими бы то ни было законами, исходящими из другого источника. Тогда он был влюблен, и сомнения Фьямметты его не убедили³⁹⁷. Но период страстности прошел, и такому вдумчивому и чуткому наблюдателю жизни, как Боккаччо, нельзя было удержаться при прежнем обобщении; на это был способен лишь такой педант и моралист, нотариус и поэт, как Франческо да Барберино, наивно соединивший в своем женском Домострое³⁹⁸ обрядовый уклад итальянской семьи с вынесенными из Прованса выпрежненными наставлениями Амура³⁹⁹. Но это не Амур юного Боккаччо, а благо вообще, или, еще скучнее и отвлеченнее: «начало, посредствующее между двумя крайностями, в силу которого они держатся вместе»⁴⁰⁰; любовь божественная, любовь мирская, в которой аллегория силится раскрыть отношения к божественной, но во всяком случае любовь законная, не та, которая, не заслуживая этого названия, не что иное, как бешенство. Так объясняет сам автор в комментарии к своим «Documenti»⁴⁰¹; такова и точка зрения его Домостроя, «Reggimento», писанного о женщинах, не для них, ибо мессер Франческо не одобряет, чтобы девушку среднего класса учили читать и писать: женщина и без того не расположена к добру, а писание дает ей повод и к злу⁴⁰². Его идеал, подсказанный ему каким-то провансальским дидактиком⁴⁰³, вспомнившим, быть может, известную эпитафию римской матроны⁴⁰⁴, — это женщина, сидящая за прялкой, прядущая без узлов, не роняющая веретена⁴⁰⁵. Наставляя дам в «вопросах любви», он, вместе с тем, запрещает любовные беседы и не советует сажать влюбленных рядом⁴⁰⁶.

В год смерти мессера Франческо (ум. 1348) Боккаччо воображает себе в флорентийской подгорной вилле общество молодых дам в беседах, которые заставили бы призадуматься почтенного нотариуса флорентийского епископа. Бойкие, смышленные, они хохочут над чинными, разряженными простухами, представительницами обрядового этикета, не умеющими «вести беседу в обществе женщин и достойных мужчин»⁴⁰⁷. Они из тех, которые не удовлетворяются иглой, веретеном и мотовилом⁴⁰⁸, хотя и говорят о себе противное. Жена Бернабо⁴⁰⁹ отличается почти мужским образованием; мы знаем, что читала Фьямметта; Боккаччо посвящает ей свои произведения, Андреине Аччяйоли — свою книгу об «Именитых женщинах»; Филиппо Чеффи^{57*} переводит, по просьбе мадонны Лизы Перуцци, «Героиды» Овидия, «книгу о женщинах», как ее называли. У собеседниц «Декамерона» было о чем рассказать, и они рассказывают, поднимают общие вопросы, смеются над ловкой проделкой, порой краснеют при излишней откровенности собеседника⁴¹⁰, приводя его к порядку, иногда обходясь смехом⁴¹¹; шаловливо откровенные⁴¹², не так педантично, как дамы капеллана Андрея⁴¹³, они умеют сорвать розу, минуя шипы⁴¹⁴, и в общем становятся выше того, что скажут; «лишь бы жить честно, и не было у меня угрызений совести, а там пусть говорят противное», ободряет себя Филомена⁴¹⁵. И Боккаччо рассказывает им не одни лишь назидательные повести, и не об отвлеченном Амуре мессера Франческо, а о любви, как она есть, о всех ее проявлениях, о долге, как он понимается и как доходит до героизма. Не он изобрел скоромную новеллу, она существовала ранее, в грубо откровенных формах фавльо и блюстителем конфессиональной нравственности следовало бы обратить свои громы на все Средние века; она была откровеннее нашего, но откровенность не предполагает необходимо цинизм настроения: монна Вомбасаиа из Пизы, графиня di Montescudaio (XIII в.) была женщина добродетельная и целомудренная по свидетельству Sercambi^{58*}, а ее ныне утраченные «Detti d'Amore» отличались далеко не скромным характером⁴¹⁶. Не Боккаччо принадлежит почин реабилитации плоти, но он недаром вчитался в Овидия: плоть стала у него изящнее, красота идет выше вожделения, софизмы капеллана Андрея приводят к серьезной постановке вопроса: о правах свободного чувства. Нападения на упадок церковной жизни, на нравственную распущенность клериков тоже не новшество: вспомним нарекания Дамиани, для Византии — обличения Евстафия Солунского и Феодора Продрома. И здесь, как в проповеди любви, за откровениями фавльо остается преимущество давности, но Боккаччо первый внес все эти сюжеты

в беседы культурного кружка: и рассказы о шашнях злых жен, о проделках монахов, и серьезную инвективу на нравы римской курии; и не только перенес все это в салон, но и облек в изысканную форму то, что до него туго проникало в изящную литературу: он создал новеллу в «удовольствие» читающим дамам.

Это было новшество, и оно встретило противоречия, на которые Боккаччо ответил; но они заставили его самого задуматься. В начале IV-го дня он устраняет некоторые сомнения, вызванные рассказами первых трех дней. Они исходили, очевидно, из литературных кружков; говорили серьезные люди, пуристы, люди благочестивого закала со схоластической жилкой, вроде Франческо да Барберино. Одним казалось неприличным, что человек на четвертом десятке болтает о женщинах и любви и старается угодить дамам. Боккаччо ответил им примерами Гвидо Кавальканти, Данте, Чино из Пистойи — и ссылкой на прелестную новеллу о старике маэстро Альберто⁴¹⁷: все они, уже зрелые, находили в культе женщин и честь и удовольствие. Другие утверждали, что автор поступил бы умнее, если б оставался «с музами на Парнасе», а не занимался бы такой болтовней, баснями, не приносящими заработка. Так говорили люди, видимо, соболезновавшие о моей славе, — иронически замечает Боккаччо и отшучивается: «с музами хорошо быть, но не всегда возможно, в таких случаях полезно бывает общество им подобных, ибо музы — женщины». «Не говоря уже о том, что женщины были мне поводом сочинить тысячу стихов, тогда как музы никогда не дали мне повода и для одного. Правда, они хорошо помогали мне, показав, как сочинить эту тысячу и, может быть, и для написания этих рассказов, хотя и скромнейших, они несколько раз явились, чтобы побыть со мною, почему, сочиняя эти рассказы, я не удаляюсь ни от Парнаса, ни от муз»⁴¹⁸.

Музы и Парнас — это, очевидно, требование серьезной поэзии, латинской или итальянской, дидактической или любовной, но высокого стиля, к которому приучили поэты тосканской школы. Боккаччо отстраняет от себя эти требования: он не затевал ничего серьезного, его рассказы «скромнейшие», написаны не только народным флорентинским языком, в прозе и без претензии, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем⁴¹⁹. В этом оправдании есть и самоуничижение, порой посещавшее Боккаччо, и сознание несоразмерности непритязательного литературного рода, который он создавал, с другими, упроченными в предании; на эти мотивы указано было выше⁴²⁰; чувствуется и ловкий полемический прием и, может быть, некоторая доля сомнения — в праве своего

новшества. Но сомнения проходили, и Боккаччо поднимался во весь рост: он говорил тогда о бурном вихре зависти и считал себя — по-этом; многие поэты, «занимаясь своими баснями, прославили свой век, тогда как, наоборот, многие, искавшие хлеба более, чем им было нужно, погибли». Потому «да умолкнут хулители»; он будет продолжать свой «Декамерон»⁴²¹.

Таков его ответ серьезным людям, литераторам; в конце книги другой — читателям, или, скорее, читательницам, потому что «Декамерон» написан для них, но за ними стоят, несомненно, те же серьезные люди и правят их взгляды. Боккаччо предупреждает их «молчаливые вопросы» и дает на них ответ: иным не нравится та или другая новелла — но совершенство дано только богу; есть рассказы слишком длинные, но он писал лишь для тех, у кого есть досуг; его упрекают за пристрастие к острым словам и прибауткам — он благодарит за замечание, но ссылается на монахов, которые уснащают таким образом свои проповеди, и иронически устраняет укор, будто у него язык злой и ядовитый, потому что ему случается говорить о монахах — правду. Но в центре «молчаливых вопросов» стоит один, на котором Боккаччо останавливается особенно подробно, с которого и начинает свою защиту: вопрос о пристойности. «Может быть, иные из вас скажут, говорит он, что, сочиняя эти новеллы, я допустил слишком большую свободу, например, заставив женщин иногда рассказывать и очень часто выслушивать вещи, которые честным женщинам неприлично ни сказывать, ни выслушивать»⁴²². — Это возражение Боккаччо предусмотрел уже в вступлении в «Декамерон»: он не называет своих рассказчиц их настоящими именами, потому что, говорит он, «я не желаю, чтобы в будущем кто-нибудь из них устыдился за следующие повести, рассказанные, либо слышанные ими, ибо границы дозволенных удовольствий ныне более стеснены, чем в ту пору, когда в силу указанных причин они были свободнейшими не только по отношению к их возрасту, но и к гораздо более зрелому; я не хочу также, чтобы завистники, всегда готовые укорить человека похвальной жизни, получили повод умалить в чем бы то ни было честное имя достойных женщин своими непристойными речами»⁴²³. Удалив таким образом возможность личных нападок, он на всем протяжении «Декамерона» не считал нужным сузить границы «дозволенного» и не раз предупреждает о том от лица Дионео, ссылаясь на условия времени⁴²⁴; если рассказы несколько свободны, то не затем, чтобы воследовало от того что-либо непристойное в поступках, а дабы доставить удовольствие вам и другим... Кроме того, ваше общество

вело себя с первого дня и по сейчас достойнейшим образом, о чем бы там ни рассказывали, и, мне кажется, никаким действием себя не запятнало и не запятнано с помощью божьей»⁴²⁵. В другом месте⁴²⁶ Дионео допускает, что среди них рассказывались «новеллы веселые и, может быть, увлекавшие к вожделению», но они опасны лишь для «слабых духом», не для них. В заключении «Декамерона» Боккаччо еще раз возвращается к мотиву чумы, напоминая, что беседы велись «не в церкви, о делах которой следует говорить в чистейших помыслах и словах (хотя в ее истории встречаются во множестве рассказы куда как отличные от написанных мною), и не в школах философии <...> а в садах, в увеселительном месте, среди молодых женщин, хотя уже зрелых и неподатливых на рассказы, и в такую пору, когда для самых почтенных людей было неприличным ходить со штанами на голове во свое спасение»⁴²⁷.

Но исторический мотив чумы был недостаточен, нарекания в непристойности требовали другого ответа, и Боккаччо дает его. — «Рассказы эти, — говорит он, — каковы бы они ни были, могут вредить и быть полезными, как то может все другое, смотря по слушателю». Кто не знает, что вино, огонь, оружие приносят и пользу и вред? «Ни один испорченный ум никогда не понял здраво ни одного слова, и как приличные слова ему не в пользу, так слова и не особенно приличные не могут загрязнить благоустроенный ум, разве так, как грязь марают солнечные лучи, и заемные нечистоты — красоты неба... Всякая вещь сама по себе годна для чего-нибудь, а дурно употребленная может быть вредна многим; то же говорю я о моих новеллах. Кто пожелал бы извлечь из них худой совет и худое дело, они никому того не воспрепятствуют, если случайно что худое в них обретется, и их станут выжимать и тянуть, чтобы извлечь его; а кто пожелает от них пользы и плода, они в том не откажут, и не будет того никогда, чтоб их не сочли и не признали полезными и приличными, если их станут читать в такое время и таким лицам, ввиду которых и для которых они и были рассказаны»⁴²⁸.

Это почти выражения, которыми Овидий защищает свою «*Ars Amandi*»: он также не совращал к греху⁴²⁹; нет такой книги, из которой женщина, настроенная порочно, не почерпнула бы новой для себя пищи. Раскроет она анналы: они расскажут ей, как Илия стала матерью, как произошла Венера. Из этого не выходит, однако ж, что все книги вредны. Что полезнее огня? Но он служит орудием поджигателям; врачебное искусство и губит и лечит, научая распознавать как полезные, так и вредные травы; и разбойник и осмотрительный путник одинаково опоясываются мечом, красноречие может за-

щитить виновного и обрушиться на невинного; так и мое творение, если читать его, как следует, никому не может повредить, а кто выносит из него вредное, тот его не понял⁴³⁰. Потому не грех слагать шаловливые стихи⁴³¹: целомудренным достоин читать о многом, чего не подобает творить; а испорченные умы способны от всего со- вратиться⁴³². Иначе пришлось бы закрыть цирк и храмы, запретить мимы, сказать об «Илиаде», что это повесть прелюбодеяния, что «Одиссея» — рассказ о жене, любви которой, в отсутствии мужа, добивались многие; ведь и серьезнейший из литературных родов, трагедия, полна самых порочных проявлений любви⁴³³.

Итак: для чистого сердцем все чисто, говорит Овидий, утверждает и Боккаччо, тем спокойнее, что он принял к тому и кое-какие меры: «нет столь неприличного рассказа, уверяет он нас, который, если передать его в подходящих выражениях, не был бы под стать всякому; и мне кажется, я исполнил это, как следует»⁴³⁴. — Нет сомнения, что он никогда не усиливает известных соблазнительных положений, что образованные флорентийцы XIV века смотрели на многие вещи проще, чем смотрим мы, не знали той *vaine superstition de paroles**, которую Монтень предоставляет женщинам; тем не менее сам автор допускает, что в иных новеллах встречается «кое-что такое»⁴³⁵, то есть нечто опасное не для одних «слабых духом». Интересно его оправдание: если соблазнительное осталось, «то того требовало качество рассказов, на которые если взглянуть рассудительным оком человека понимающего, то станет очень ясно, что иначе их и нельзя было рассказать, если бы я не пожелал отвлечь их от подходящей им формы»⁴³⁶. Он мог их не рассказывать, и если рассказал, то в утешение «прелестным дамам»: замкнутые в своих покоях, связанные волею близких, они часто питают в своей груди любовное пламя, тая его от страха и стыда, желая и не желая вместе⁴³⁷. Новеллы о разных случайностях любви не только попадали в их настроение, но и очищали страстность сочувствием или смехом; так отводил душу молодой Боккаччо, так утешалась Фьямметта, вычитывая в книгах все, что напоминало ей о ее отношениях к Панфило⁴³⁸; учительный элемент привходил в новеллы, как естественный результат успокоенного размышлением чувства.

Так мог уверять себя Боккаччо; но не все ему верили. Уже в древнейшем дошедшем до нас списке «Декамерона» (1384 года) он носит и другой титул, данный ему, очевидно, не автором: начинается книга, называемая «Декамерон», прозванная *Principe Galeotto*. Всем

* Пустое предубеждение против слов (*франц.*).

известен рассказ Франчески из Римини, как она и Паоло читали однажды о Ланцелоте и обуявшей его любви; они не раз встречались глазами, бледнели, но один момент их победил: когда они дошли до того места, где Ланцелот поцеловал свою желанную, Паоло запечатлел дрожащий поцелуй на устах Франчески. В тот день они больше не читали; «Галеотто звалась та книга, и кто писал ее, был для нас Галеотто»⁴³⁹. Галеотто — это Gallehaut старофранцузского романа о Ланцелоте: он первый подметил тайную страсть Ланцелота к Джиневре и помог обоюдному признанию. В этом смысле Франческа могла сказать, что роман, сблизивший ее с Паоло, был для них Галеотто, и такое прозвище, данное «Декамерону», не имеет другого значения: его новеллы возбуждали нечестивые мысли, потакали страсти. — Обвинение в непристойности уже готовилось перейти к укору в безнравственности.

Но раздавались и другие голоса, голоса идеальных читателей «Декамерона», каких желал себе Боккаччо. Вот что писал один из безыменных его современников в виде предисловия к выборке бесед учительного содержания и канцон «Декамерона»:

«Великой славы заслуживает имя того, кто находит удовольствие в упражнениях, ведущих к утешению прелестнейших дам, ибо похвальное дело увеселять тех, от кого мир состоит в веселии. У кого больше умения и знания, тот должен положить на это дело и больше старания: мудрые поэты, слагая занимательные книги, изобилующие нравоучением, дабы, читая их, либо слушая их чтение, они получили удовольствие и пользу; музыканты, сочиняя баллаты и мадригалы, дабы, распевая их, либо слушая их пение, они восприняли любовное наслаждение; и так постепенно каждый, совершая то, что по его понятию может особенно понравиться их нежным умам. Таким образом, оправдывается то, чему научают нас многие мудрые люди: что веселая жизнь поддерживает долгую молодость. Какое дело похвальнее того, которое блюдет прекрасную женщину веселой в ее юности? Не буду излишне распространяться, доказывая вам, что прелестных дам следует нарочито почитать, ибо доблестные мужи прошлых времен дали тому явный пример: глубокие ученые предоставили к их услугам свое знание и опытом показали, что они достойны высочайшего почета; то же делали храбрейшие воины, из любви к даме на смерть сражаясь на турнирах; иные поэты сравнивали дам с ангельскими ликами. Какой праздник бывает хорош, если не скрашивает его множество привлекательных, красивых женщин? В каком доме весело, если в нем нет веселой женщины? Разумеется, все это должно быть ясно для всякого,

ибо не только миряне, но и духовные лица тайно держатся того же мнения. Смею сказать по правде: нет столь строгого проповедника, порицающего красоту и наряды женщин, который застоялся бы на кафедре, если б не видел кругом себя вдовых и замужних дам; порой он вставляет в проповедь, рядом с евангельскими рассказами, какую-нибудь новеллу, лишь бы рассмешить их; только доверься им, так от смеха не далеко было бы и до кое-чего другого. Иной раз в церкви какой-нибудь охочий магистр или бакалавр толкует четверем или шести сидящим у ног его дамам о житиях святых, порой внушая им, сколь полезно частое посещение монастырской церкви, то есть живущих там монахов; и о многом другом еще говорит он, согласно с их желанием; если бы келарь позвонил тогда к трапезе, он не поднялся бы с места, забыл бы о пище и питье, лишь бы продлить беседу. Одной дает сшить себе сорочку, другой — скапулярий и говорит: «Эти портные портят нам все платья, шить не умеют, а вот дамы, так те работают хорошо: мелкими стежками строчат, точно бисером нижут, штопка у них двойная, все-то у них ладится!» Так, порицая их с амвона и тайно похваливая, они чают от них услуг, но господь да накажет ту, которая послужит кому-нибудь из них иным, чем шитьем, ибо это было бы знаком низкого, преступного духа, и да приключится с нею, что случилось с одной моей соседкой: была она в белом платье, но когда обнялась с монахом и потерлась об его черные одежды, юбка у ней спереди стала вся серая, так что когда она вышла из комнаты, куда удалилась с монахом под предлогом исповеди, родственницы той дамы сказали ему: «На здоровье вам новая ряса, честный отец, очень уж она красива, да так хорошо выкрашена, что своею тенью окрашивает чужое платье!» Как заметил это монах, застыдился, спустился по лестнице и никогда более не посмел возвращаться туда. Довольно будет монахам — монахинь и святош, ибо, по словам учителя⁴⁴⁰, монахини — их духовные жены... Да покарает их Господь, ибо они более падки на мирское, чем на духовное, так что, согласно с пророчеством, надо полагать, что Антихрист народится, либо уже народился».

«Но, достойнейшие дамы, не станем говорить более, из уважения к священному сану, о похвальных делах духовных лиц, ибо о том пришлось бы толковать слишком много, а обратимся к похвале тех, которые, из уважения к вам, приложили труд к изобретению некоторых прекрасных и приятных творений. В числе прочих, о которых я теперь припоминаю, особой похвалы и славы заслуживает мессер Джьованни ди Боккаччо, которому да пошлет господь долгую и счастливую жизнь по его желанию. Он в короткое время написал

много прекрасных и потешных книг, в прозе и стихах, в честь прелестных дам, великодушные помыслы которых обращены на все приятное, ведущее к добродетели; читая те книги и прекрасные рассказы, или слушая их, находят в том высоко удовольствие и развлечение, отчего ему прибывает хвалы, а вам утешения. Между прочим сочинил он отличную и занимательную книгу под заглавием «Декамерон»». Анонимный автор предполагает, что дамам его уже читали, и потому кончает свое введение перечнем его рассказчиков и рассказчиц⁴⁴¹.

Таковы были суждения, вызванные первым появлением «Декамерона»: одни хвалили его назидательность, элемент вдумчивых бесед, другие называли его «Галеотто», очевидно, еще без того зловещего значения, какое придали ему впоследствии, когда падение нравственности усилило требования пристойности, и анекдоты о монахах получили значение не только религиозного протеста, но и опасного или подозрительного вольнодумства. В конце «Декамерона»⁴⁴² Боккаччо отделался шуткой от упрека, что у него язык злой и ядовитый, ибо он пишет правду — о монахах; позднее эти нарекания подействовали на него серьезнее: в письме к Магинарду деи Кавальканти он стыдится «Декамерона», как греха юности; это было в 1373 году; между тем, в последней книге «Генеалогий богов»⁴⁴³, законченных почти одновременно, чувствуется еще как бы отголосок протеста, слабое «*errur si muove*»^{59*}. Защищая против хулителей поэзии род рассказов, повестей, *fabellae*, Боккаччо повторяет знакомые нам аргументы, что новеллы развлекают, отводя грустные мысли, очищая вожделение, заставляя переживать его в уме. Рассказы нередко освежали усталый дух именитых людей, занятых важными делами, что доказывается не одними лишь примерами древности, ибо мы видим, что правители, покончив с серьезными государственными вопросами, призывают к себе, точно по природному внушению, людей, которые веселыми рассказами ободрили бы их дух и павшие силы. Нередко рассказы доставляли утешение людям, отягченным судьбой, как у Луция Апулея благородная дева Харита, оплакивавшая свою долю в плену у разбойников, несколько развлеклась повестью о Психее, которую рассказала ей старуха. Иной раз басни поднимали коснеющий ум: не буду говорить о людях мелких, ибо мне, — продолжает Боккаччо, приводя со слов Якова да Сан Северино анекдот его отца о короле Роберте, — как ему, в молодости не давалась грамотность, пока ловкий педагог не развил в нем охоты к знанию, — баснями Эзопа. Так вот каковы басни: неученых они прельщают внешней канвой,

ученых — скрытым в них смыслом; кто хулит их, высокомерно осуждая поэтов, пусть сначала очистится от собственных мерзостей, оглянется на себя, к каким непристойностям сам он нередко прибегает, чтобы потешить дам, и тогда пусть попытается очистить чужие рассказы, помянув слова спасителя — о блуднице».

Были еще средние, настоящие читатели «Декамерона»: им он нравился пестрым разнообразием своих типов, своей веселостью и разлитой повсюду поэзией любви; полушкольная, полународная легенда, привязавшаяся к Чертальдо, служит тому выражением. Неаполитанские поверья сделали Вергилия — магом; в преданиях Сульмоны Овидий является мудрецом, волшебником, проповедником, но не забыт и поэт: у него была будто бы вилла в Fonte d'Amore, где он до сих пор стоит на страже своих сокровищ; папа Целестин узнал о них из книг Овидия и, раскопав клад, построил аббатство San Spirito в окрестностях Сульмоны. На этой-то вилле жил Овидий в обществе своей любовницы-феи⁴⁴⁴. В Чертальдо такая же легенда о феях окружила другого певца любви. Она пристроилась к подземному ходу, открывающемуся у нижнего этажа башни, где жил Боккаччо, и выходящему в сталактитовую пещеру внутри холма, расположенного в недалеком расстоянии к северу. Здесь, говорят, обитали влюбленные в Боккаччо феи, устроили под землей чудесный дворец, а с вершины башни на вершину холма перекинули хрустальный мост, по которому поэт и ходил к ним на беседу о любви⁴⁴⁵. Мы этих фей знаем: это Фьямметта, рассказчицы и героини «Декамерона», Алатиэль и Джилетта, крестьянка из Варлунго и Гризельда. Мы забыли, что они когда-то были назидательны или вольны, для нас они — феи, спускавшиеся к магу Боккаччо по радужному мосту поэзии, и для них-то он соорудил свой чудесный дворец — «Декамерон».

Боккаччо и Овидий — это такая же параллель, как Петрарка и бл. Августин; Петрарка, глубоко волнуемый самоанализом и вместе с тем интересующийся как-то объективно его процессом, носящийся с ним, выносящий его напоказ, как бл. Августин накануне крещения ведет на вилле под Миланом философские беседы, которые записывает призванный стенограф. Именно в эпоху гуманизма получают свой психологический *raison d'être* бывшие когда-то в моде «параллели» великих людей и поэтов: сходство настроения, стремлений, темпераментов поддерживалось чтением, каждый находил родственного себе мыслителя, вчитывался в него поневоле, как в эпоху легенд верующий вдумывался в тип излюбленного святого, повторяя его житие, личным подвигом переживая его легенду.

Говорить о литературном влиянии «Декамерона» было бы здесь не у места: его печать лежит на всем развитии позднейшей художественной повести. Укажу лишь на Чосера. Он мог ничего не знать о «Декамероне», кроме новеллы о Гризельде в переводе Петрарки, но он прочел у Боккаччо многое, что приготовило «Декамерон»: «Филострато» и «Тезеиду», особенно «Филострато», эту новеллу в формах рыцарского романа. Он подражает им и переводит («Troilus and Cressida», «The knight's Tale»), орудует стансами «Тезеиды», внося их в свой «Parliament of Fowls», «Troilus and Cressida», в неоконченную поэму об «Anelida and Arcite». Так он вживался в новый стиль: его «Кентерберийские рассказы» — это Декамерон, усвоенный поэтом-реалистом северной буржуазии, фавль, прошедший итальянскую школу. Исчезли кое-где тонкие штрихи, торжественно-классическая степенность, типы поняты резче и ярче, психологически сложный образ молодого blasé* Пандара уступил место более рельефному и понятному, но едва ли более симпатичному цинику «Троила и Крессиды», самодовлеющий эстетический анализ — энергически-односторонней характеристике. Боккаччо и Чосер — это не только две среды, но в известной мере и два преобразования.

И далее мы встретим в обороте всемирной литературы типы Боккаччо и сюжеты международной повести, которым его личное понимание впервые придало художественный интерес.

Car il féconde tout, ce charmant inventeur**.

(Alfred de Musset, Sylvia), — встретим у Jhone de Vega и в английской новелле XVI века⁴⁴⁶, у Шекспира и La Fontaine'a, у Лессинга, Мюссэ, у Anatole'я France и Catulle Mendès, всякий раз в новом освещении. Если одним из критериев действительной поэзии является ее способность питать новые образы и иллюзии, то «Декамерон» широко ответил этой задаче.



* Пресыщенный жизнью (франц.).

** Так как он во все вносит жизнь, этот очаровательный выдумщик (франц.).